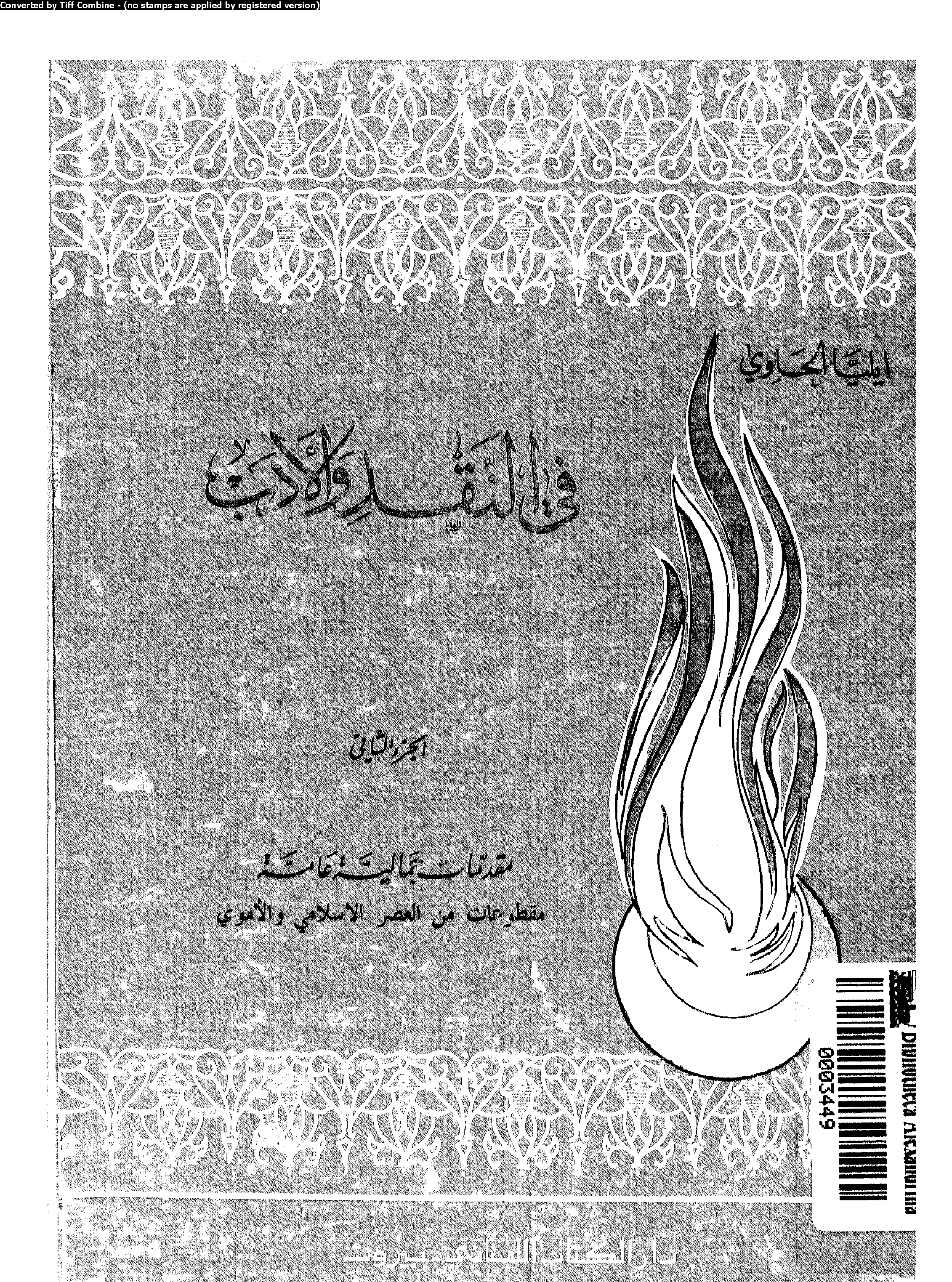

ايليا الحاوي
في النقد والأدب
الجزء الثاني
مقدمات جمالية عامة
مقطوعات من العصر الاسلامي والأموي
دار الكتاب اللبناني - بيروت
0003449



# في النقد والأدب



# في النقد والأدب

بقلم

إيليا الحاوي

## الجزء الثاني

مقدمات جمالية عامة

مقطوعات من العصر الاسلامي والأموي

طبعة رابعة مزيدة ومنقحة

دار الكتاب اللبناني - بيروت

الطبعة الاولى : ١٩٦٢
الطبعة الثانية : ١٩٦٦
الطبعة الثالثة : ١٩٦٩
الطبعه الرابعة : ١٩٧٩

في هذا الجزء نماذج من أبي بكر وعثمان وعلي بن أبي طالب ومتمم بن نويرة وكعب بن زهير والحطيئة وأبي ذؤيب الهذلي وحسان بن ثابت والأخطل والفرزدق وجرير وعمر بن أبي ربيعة وجميل بن معمر وكثير عزّة وذي الرمة وعبد الحميد الكاتب وزياد بن أبيه وأبي حمزة الخارجي .

في هذا الجزء نماذج من أبي بكر وعثمان وعلي بن أبي طالب ومتمم بن نويرة وكعب بن زهير والحطيئة وأبي ذؤيب الهذلي وحسان بن ثابت والأخطل والفرزدق وجرير وعمر بن أبي ربيعة وجميل بن معمر وكثير عزّة وذي الرمة وعبد الحميد الكاتب وزياد بن أبيه وأبي حمزة الخارجي .

# مبادىء في علم الجمال

## عــود على بــدء

**تمهيد :**

إن أيّ نشاط تقوم به النفس البشرية وتُلازمه وتُقيم عليه انما يصدر عن نزعة من النزعات الاساسية المُرتهنة لها بالحتمية ، والتي لا تبلغ النفس مداها الا بها . ولا قبل لها بتحقيق ذاتها الا من خلالها . فالظاهرة الفنية هي ظاهرة حتمية في النفس البشرية ، وليست لهواً تلهو به (١) واختياراً تختاره . ومعنى ذلك ان العمل الفني كان فعل وجود وحياة لها ، به حاولت ان تتعرّف على ذاتها وتُعرّفها للآخرين ، وبه سعت الى معانقة حقيقة الكون ، ومن خلال تلك الحقيقة المُتخطفة المظلمة ، نزعت الى اكتشاف حقيقتها ، وموقعها من ذاتها ومـــن الكون ومن يقين السعادة وسرابها . فالفن عمل جـــديّ ، مسؤول ، به وحده يعثر الانسان على عزاء لمصيره الغامض بين يدَيْ الحياة ، وبه يصارع الجهل والظلمة اللذين يحدقان به مـــن الحواس المادية والعقل الذهني (٢) المنطقي ، ومن حدود الاحجام والارقام والمقاييس التي توضح

---

(١) راجع كتاب « نظرات في الجمالية » لآ لن ، باريس ، النشر الجامعي ، ١٩٤٩ ص : ١٢٦ ١٤٤

(٢) راجع كتاب بحث في الجمالية ، لريمون باير ، منشورات ارمون كولان ، باريس — ١٩٤٦ ص ٢١٥ .

المظاهر الخارجية . فيما تُلْفى فاقدة القادرة على فضّ لغز النفس والروح ، وما يعتمل فيهما من عواطف واسرار ونوايا ، وما يضمران في ظلمة الوعي واللاّوعي من مضاعفات وعقد يبدو معها التقرير الفكري والتجريد الذهني ، وكأنهما لم يقبضا على أي شيء من ذلك اللغز المنطوي على نفسه ، والمتلفع بالذهول والغيب والرؤيا . في تلك الاصقاع ، حيث تشاهد الحقيقة مشاهدة وتراود مراودة . دون ان تنجلي وتقبض قبض اليقين . فالفن هو ، بذلك ، تعبير عن الحقيقة الاخرى ، غير المبذولة . وغير المُحدّدة ، الحقيقة التي يبدأ الانسان ويعيد عليها ، ابداً ، ليس لها ابتداء وانتهاء لان الفنّ ، مهما سما وابدع لا يدرك نهاية مطافها (١). فالفن هو رفيق الانسان الساعي الى اكتشاف نفسه والعالم . وهو بذلك صنو انسانيته ، به سما على الوجود الغريزي والتصرف الآلي الفاقد الحرية . وبه حاول ان يفعل افعاله بفعله ، ان يترسم لمصيره خطة تنجو به من العاهة والعبودية والتخلف والظلم . نقول ذلك كله لنؤكد على الصفة الجدية والوجودية للعمل الفني . وقد لحقت به ، حيناً ، الصفة الارتجالية غير المسؤولة ، كما أنيطت به نزعة ترفية كأنه شيء مضاف الى الحياة . يقوم به اناس حالمون عاجزون عن تحمل تبعة الواقع فيطفرون منه الى الحلم والوهم والتعاويذ الخيالية وترّهات الغلوّ والتفشير والهذر . فالفنان الكبير هو ، قبل اي شيء ، الانسان الكبير الذي تعمقت تجربته واتسعت حتى غدت رمزاً للانسان كله . فهو كأنه يحمل خطايا العالم ، يشبح يديه على صليب الغيب والمجهول ، ويسمر على الجلجلة بين الموت والحياة ، وليس ذلك كله الا لانه لم يرضَ باليقين الشائع ولم يؤخذ بما غررته به الحواس المخادعة وما حدده له العقل الواضح ، مراوداً ذلك الطيف النائي ، المحجب ، لا يقنع بما دون فضّ لغز نفسه ولغز الاشياء والعالم ، وان كان يدرك ان محاولته لا

---

(١) راجع كتاب سواعية الجمالية ، بندتو كروتشي ، منشورات بايو ، باريس ، ١٩٢٣ — ص : ١٧٧ — ٢١٠

تأسر سوى الجزء اليسير من سراب الكـــون . والفنانون الكبار المُكرّسون يسمون الى رتبة قد تعادل رتبة الانبياء في تاريخ الحضارة ، لانهم قرعـــوا مثلهم على باب الغيب ، واستسرّوا غياهبه وغاصوا في اعماقه . واذا كان الانبياء قد عبّروا عن الحقّ ، والفنانون قد عبّروا عن الجمال ، فليس ثمة فرق بين الحقّ والجمال في المطاف الأخير . لا شك ان كثيراً من الفنانين وقفوا عند الحدود الدنيا ولم يتبلج لهم فجر الحقيقة . ذاك ان المُبْدعين هم كالصوفيين . منهم من يحلّ في ذات الحقيقة ويذوب فيها ، ومنهم من تسنح لهم لحظات خاطفة . والاكثرون لا يلجون الى حرمها قط ، ولا يؤنسهم ضوئها. والزمن هو المحك الاكبر لجوهر الفن ، لا يصمد عليـــه الا الفنان الذي عانق الحقيقة بعد لأي وجد ، وادراك اسرار النفس وحقائقها السحيقة النائية . فالفن والانسان لا يخلدان الا بمدى اتصالهما بروح الحقيقـــة ، وان كانت الحقيقة الفنية تُباين الحقيقة العلمية المتداولة الشائعة . فالفنان هو مسؤول عن الحقيقة الانسانية وان كان لا ينال منها الا تلك التي تكون محجبة ، عارية كروح غامضة لا مقرّ لها في عالم العدد والمعادلات والمبادلات . وليس صحيحاً ان الفن لا يهدف الا الى توليد النشوة العابرة او الطرب النازع منزع الحماس والهوس . ذاك ان الحقيقة المُتعارف عليها هي حقيقة مجزوءة فاشلة والفـــن يَلْحف في طلب تلك الحقيقة الكلية والتي لا تُوصَفُ بوصف ولا تُحدّد بتحديد ولا تُنال الا بالذّوق والحدس والحلول في ضميرها والاتحاد بها . فالحقيقة الفنية هي اسمى من الحقيقة الحسية كما سنرى وهي انأى من الحقيقة العقلية لانها تدرك في الاصقاع الروحية التي لا قِبلَ للعقل بولوجها .

ولعل ما نسوقه ، ثمة ، يبدو على قليل او كثير من التطرف . وربمـــا الغموض ، وسوف نتحقق منه عبر الدراسة ، وانما المهم ان نوقن ، الآن ، ان العمل الفني هو عمل جدّي ، صعب . وانه ينطوي على حقيقة بل اننا قد لا نعثر على الحقيقة الانسانية الفعلية الا به .

## طبيعة الانفعال الجمالي (١)

ان الانفعال هو في اصل كل تجربة جمالية ، ونفهم بالانفعال تلك الحركة الشعورية التي تطغى على النفس وتسيطر على قواها ، فترتهنها لحتميتها وتولد فيها يقيناً خاصاً بها . وبكلمة موجزة الانفعال هو ما تعانيه النفس معاناة ولا قبل لها بفهمه فهماً أو أن ما تفهمه منه ليس سوى اشلائه والجزء الساقط الذي لا ينطوي على أي شيء من حقيقته . فالانفعال هو حالة كلية قائمة بذاتها ، تكون في النفس حالة فيها ، هي واياها يقين واحد ، فاذا ما اعتكف عليها العقل ليفهمها تجمدت وتبدلت وعادت حالة اخرى وما يقع بين يدي العقل منها هو الجزء المادي او الجزء الذي يلائم طبيعة العقل بل ان ما يتلمسه العقل لا يلمس شيئاً من حقيقة تلك المعاناة . مثال ذلك ان يحاول العقل فهم التجربة التي تستولي على النفس في حالة من احوال الثكل . ان تلك الحالة هي شديدة التعقيد والتداخل في النفس ، بل انه لا حد لها ، وكل ما يقبض عليه العقل منها هو القول ان تلك المرأة الثاكل هي في حالة حزن شديد ، او انها في حالة يأس وافتقاد ، وانها فاقدة العزاء . وذلك كله لا يعدو الكلام الاخرس الاصم كأن المرء لم يقل به شيئاً عن حقيقة ما تعانيه تلك المرأة . لقد سمى التجربة باسمها الفكري ، حولها الى كلمة عفى عليها الاستعمال وهي تعني تلك الحالة الفاجعة واية حالة اخرى من الكآبة التي قد تستولي على النفس . نقول في مثل ذلك ان النفس بقيت خرساء ، ظل انفعالها مكتوماً في ضميرها ، تعانيه ولا قبل لها بأن تعيه . فألفاظ الحزن والثكل واليأس والامل والنشوة وما

---

(١) : « فينومنولوجيا التجربة الجمالية » لميكال دفرين . باريس ، م ن ج ، ١٩٠٨ ص: ٤٨ — ٧٠

وكتاب : « مدخل الى علم الجمالية ، شارل لا لو باريس ، ١٩٥٢ ، منشورات كولان ص: ٦٣ — ٧٠

وكتاب : « مبادىء في علم الجمال » لا لو ، باريس ، م ن ح ، ١٩٠٨ ص : ٢٤٢-٢٦٣

شاكلها هي الفاظ عقلية وان دلت على احوال نفسية ، او انها تدل على المعاناة ، بعد ان استحالت الى فكرة . فهي الفاظ صماء ، عجماء قبضت على الزبد والغثاء الطافيين على لجة ذلك الانفعال الذي لا حد له . وخلاصة ذلك كله ان السبل العقلية المباشرة هي عاجزة عن تجسيد حقيقة النفس وانها تزيفها وتشوهها وتخادعنا عليها ، ولا تؤدي لنا منها الا حطامها ونفايتها . ذاك كان مثلاً من الاحوال النفسية ، وفيما يلي نبذل مثلاً من الاحوال الحسية . قد يشاهد احدنا وردة متفتحة متألقة ، نؤخذ بلونها وعطرها وشكلها والف شيء آخر فيها . فاذا حاولنا ان نعبر عما في نفسنا منها ، نتتعتع ونتعثر ولا قبل لنا الا بالقول انها جميلة ، او رائعة او منسجمة وما الى ذلك من الفاظ مخذولة عجماء . وقد ندرك بالعلم العناصر التي تتولد وتغتذي منها الوردة ونُلِم بعلاقتها الحية بالفصول . الا ان وقعهـا في نفسنا يظل، مع ذلك، شيئاً آخر نشعر به ولا قبل لنا بالقبض عليه وفهمه او تحديده . تلك وردة حسية وثمة وردة نفسية مستمدة منها ، ولكنها اجمل واكمل ، لان واقعها الحسي هو واقع زائف ، او انه الواقع الذي فهمه العقل وقبض عليه . فيما ظلت رموزها وضميرها وروحها هاربة ، تتراءى لنا ولا ترى ، شيء ما في نفوسنا يدعنا ندرك ان ما تقرر في العرف بشأنها هو مسخ لها واخذ بالظاهر العابر عن جوهر وجودها . وقد نفيد من واقع هذه الزهرة ما هو ادل على فعل العقل في التجربة الانفعالية ، عندما يلمسها وينطوي عليها ليحللها ويعللها بمنطقه . فالعالم الذي سبيله العقل الهادىء ، الموضوعي ينثر بتلات تلك الزهرة ، يفصلها بعضاً عن بعض،انه يُشرّح البتلة الواحدة ليلج الى الخلايا التي تتألف منها ، فاذا هي بين يديه، فاقدة الحياة فاقدة الجمال، لم تعد سوى مجموعة من الاجزاء المشوهة، المسفوحة . انها جثتها الميتة . فقدت جمالها وشكلها بل فقدت حياتها وحقيقتها الكائنة بها . الوردة المجزوءة قد اعمل بها العقل مبضعه المنطقي للفهم المادي، فيما انها انبست وتعمت بالنسبة للوجود النفسي . هكذا يفعل العقل بزهرة

أية تجربة فنية عندما يحاول ان يسيطر عليها ويخضعها لمقاييسه وقيمه . فهـو يـُشرِّحُها فيما يحاول ان يشْرَحها ، فتسقط بين يديه جثة هامدة او بقايا واشلاء وخلايا فاقدة الحقيقة والجوهر . تلك البتلات التي انتزعها العقل هي بتلات الوضوح الذي لا يوضح ، في النهاية ، شيئاً من واقع النفس ، الوضوح الذي يبدّد كل معاناة ويبدّل طبيعة النفس ، وقد حاولت ان تلج الى روح المظاهر ، فاذا بالعقل يعقلها ويوصد عليها منافذ الحلم واليقين .

### اولاً : الانفعال الجمالي يُعانى ولا يُفْهم (١) :

ومن ذلك كله يتبين لنا ان الانفعال الجمالي هو حالة تُعانى ولا تُفْهم بل ان ما يُفْهم منها هو مباين لطبيعتها وحقيقتها ، انه الجزء العقـلي من الواقع الشعوري لا يعدو التسمية الخارجية التي لا تُسمي ولا تعني شيئاً فعلياً . فالعقل يفهم ، ووسيلتُه المنطق والبينة والبرهان والجدل والاستثناء والتجريد والتعميم والاطلاق ، وغايته الوضوح . والفن بل الانفعال الجمالي يُعانى ووسيلته الحدس والالهام ، وغايته الايحـاء والمشاركة ، بل الحلول في ذات الحقيقة والاتحاد بها . ولو ان الانسان أحسّ وايقن ان الحقيقة العقليـة هي الحقيقة النهائية الكلية ، تُحـْدق بكل ما في نفسه من الاشياء لما كان هناك مبرّر او حتمية لوجود الفن . وانما الفن وُجد للتعبير عن الوجود الشعوري والروحي والميتافيزيقي للاشياء ، عن الوجود الآخر الذي لا يُقـرّه العلم لانه انأى من منطقه ، واعمق من نظمه وقواعده وحكمه . وهكذا فان المشكلة الجماليـة الاولى تظهر في محاولة الفنان ان يقبض على الحقائق النفسية والحسية فيما هي

---

(١) راجع في هذا الشأن الكتب التالية : المعطيات البديهية للوجدان ، هنري برغسون ، باريس غاليمار – ١٩٤٧ . وكتاب بحث في علم الجمال لجوريف سيغون ، باريس ، منشورات بوفان– ١٩٤٧ وكتاب الجمالية لبيبوس سرفيان ، باريس بايو ١٩٤٣ – وكتاب الفن والجمال لموريس وولف ، لوفان ١٩٤٣

تعانى ، فيما هي حية ، فيما هي كائنة بحقيقتها الفعلية ، لان الحقائق التي نتوهم انها حقائقها والتي يوهمنا بها العرف الشائع انما هي اذعان لظلمة الحواس والعالم المادي وقصور المنطق . ولكن أنى للفن ان يقبض على حياة التجارب ، والتجربة لها روح تحيا بها دون ان يقوى اي مبضع على عزلها واكتشافها . نقول ان العلم يضيء القسم المادي من الاشياء ، فيما يحاول الفن التعبير عن الجزء الروحي والوجداني . لهذا كانت اساليب الفن متعددة متجددة ، لا حصر لها ، تتعدّل وتتباين كل غداة دون ان تُوفي الى نهاية المطاف . وكل ما ناله الانسان عبر تاريخه من الفن ليس سوى حصيلة جزئية ولسوف تبقى هكذا ما دامت الروح سرّاً مغلقاً من اسرار الوجود . ولهذا ما زال نقاد الفن حائرين في تحديده ، يخوضون فيه بشكل او بآخر ، بتحديد وتحديد مباين دون ان يوفقوا الى امر نهائي . فمنهم من قال ان الجمال هو « صفة الفكرة التي تتجسد بشكل رمزي ، او التآلف بين الفكرة والصورة او الحقيقة المجردة من الذاتي والفردي او التآلف بين المنظور وغير المنظور او انه التقليد والمحاكاة للطبيعة ، المحاكاة بالارتقاء والانتخاب او انه خلق على خلق ، او اعادة بناء العالم عبر الانسان ، او احلال القدرة الانسانية محل ما هو من القدرة الالهية او انه النشوة باكتشاف الحقيقة المكتومة(١) . »

## ثانياً : الجمال الفني هو غير الجمال الواقعي :

ان الطبيعة المباشرة تؤدي لنا نماذج من الجمال كما رأينا في مثل الوردة وفيما قد تراه من مناظر اخرى في الجبال الشاهقة والوديان السحيقة والمروج الزاهرة ، في الليل والصباح ، وفيما لا حد لها من مشاهد اخرى ، كما ان الانسان يبدي للناظر مشاهد للجمال في وجهه وجسده ولباسه وحليه وما اليها . وهذا

---

(١) شارل لالو ، مصدر سابق ص : ٣٨

الضرب من الجمال المبذول قد لا يختلف به الناس ، فاذا اجري استفتاء على جمال شيء مادي وسئل احدهم هل ان هذا الشيء هو جميل ؟ فان معظم الآراء تتفق على الجسم البشري ، وجسد المرأة ، بصورة خاصة ومن ثم الى حليها وجواهرها وثيابها ثم للمنازل والمدن وبذلك يصح قول مالرو : « ان فكرة الجمال الشديدة اللبس في علم الجمال ، لا لبس فيها الا به (١). » الا ان الامر ليس في مثل هذا اليسر الظاهر ، فما قد يبدو جميلاً بعيني الفتى لا تبدو مطالعه هكذا بعيني الكهل ، كما ان مقاييس الجمـــال تتباين بين صقع وصقع وزمن وزمن . ومهما يكن فان العاطفة التي تتولد في أنفسنا امام منظر طبيعي هي ما يدعى بعاطفة الطبيعة ، وهي قد ما تكون انطلاقاً للعاطفة الجمالية الفنية الاخرى ولكنها ليست هي تلك العاطفة بالذات .

ولكي نميز بين العاطفة الطبيعية والعاطفة الفنية نقول ان عاطفة الطبيعة تتعلق بكل ما هو من غير صنع الانسان ، اي ما هو من صنع الطبيعة ، اما عاطفة الجمال الفني فهي تتعلق بكل ما هو من صنع الانسان ، أي الفنان . الجمـــال الطبيعي هو من صنع الطبيعة والجمال الفني هو من صنع الانسان اي انه جمال مبتدع ، مكتشف ، مخلوق ، انه انعكاس النفس على الطبيعة او هو قيام النفس في قلب الطبيعة واكتشاف الحقائق التي لا يطالعها العلم فيها او انه لا يقرها . في الجمال الطبيعي الحقيقة سافرة وفي الجمال الفني الحقيقة مكتومة ومكتشفة ، لهذا كان كل ما هو قائم في الوجود مادة للجمال الفني ، فيما لا يكون الجمال الطبيعي الا فيما يتصف بصفة الحسن من دون القبح . الفن يحول ما هو حسن وما هو قبيح في الطبيعة الى جمال ، وجه المرأة المتألق حسناً ووجه العجوز الهرمة المتآكل كما في تمثال رودان « لا في اوايبر » الذي اقتبسه من قصيدة

---

(١) اندري مالرو – اصوات الصمت – باريس ، ن ر ف ١٩٥٦ ص : ٥٧

لفرنسوا فيلون . يتناول العندليب والغراب ، الحياة والاشلاء . ولقــد مثل فاليري ذلك تمثيلاً رائعاً اذ قال ان جمال البحر جذبه ذات صباح وفيما هو يغتسل ويمتع الطرف والروح بتموج النور على سطح البحر، اذ بمشهد تتقزز(١) له نفسه يعترض نظره فقد رأى على مقربة منه في قعر المــاء الصافي الشفاف أشياء حمراء بلون الورد الخفيف او الارجوان العميق ، وعلم بكثير من المقت انها كتل فظيعة من أحشاء الاسماك التي طرحها الصيادون في البحر . ولم يقو على الهرب مما رأى ولا على تحمله لان عاملين بنفسه كانا يتنازعــان الشعور بالجمال الحقيقي الغريب في فوضى هذه الالوان الاصلية . وفيما هو مستسلم للمقت والرغبة في الاستفادة ، يتقاسمه عامل الهرب وعامل التحليل ، كان يفكر فيما يمكن استنتاجه من هذا المشهد . ثم انتقــل بالفكر الى ما في شعر القدماء من الوحشية والدم وتذكر ان الاغريق ما تورعوا عن وصف افظع ما تقع عليه العين وان الاساطير الاغريقية وشعر الملاحم والمآسي طافحة بالدم ، ولكن الفن اشبه ما يكون بسطح المــاء الصافي الذي رأى خلاله تلك الاشياء الفاحشة . وهكذا فان ذلك المنظر العظيم القبح والكراهيــة شفّ وأضاء من خلال مرآة الفن ، فبدا جميلاً قبحه ، او انه كان قبيحاً في الواقع وجميلاً في الفن ، لان هذا الاخير يعمق جوهر الواقع ويضاعفه ويعزله . فيعرفه لذاته وللآخرين بعد ان يعريه من شوائبه . وهكذا فان مشاهد القتل والفتك وصور المجون والتهتك ، على قبحها ، من الناحية الواقعية ، تكتسي في الفن حلة جمالية من تصفية جوهرها من شوائبه وخلوصها من الاعراض التي تطمس حقيقتها ، فتبدو اشد واعظم قبحاً في الواقع واروع جمالاً في الفن الذي لا يميز بين حسن وقبح. فالخائن والعاشق والقديس تتباين نفوسهم على الصعيد الاخلاقي والورد والاشواك تتباين في واقع الحسن والقبح ، لكنها تتساوى في التجربة الجمالية ، التي تعنى بجوهر الظاهرة وضميرها ، تكشفه وتعمقه وتدرك به اقصى ابعاده . فثمة جمال قبح وجمال حسن وجمال خير وجمال شر . فالجمال الفني هو ضرب من الجمال النفسي الذي يبدعه الانسان من خلقه لمثال الاشياء .

---

(١) من مقدمة أفاعي الفردوس لأبي شبكة .

## ثالثاً : التجربة الجمالية هي تجربة مثالية :

قلنا ان التجربة الجمالية تستمد مادتها الاولى من الواقع ، ولكن الواقع مجزأ ، لا تبلغ به الاشياء نهاية مطافها ، واقصى غايتها . قد نقع في احد المظاهر على نصف الحقيقة او ربعها او على ظل من ظلالها او رمز من رموزها ، ولكننا لسنا نقع عليها كلها ، فتوحيد الحقيقة وتأليفها وجمع شتاتها المتفرق المنثور عبر الوجود هو من عمل الفن . لهذا يتباين الواقع الفني عن الواقع الواقعي في انه اكثر منه كمالاً واروع مثالاً ، الواقع الفني هو توحيد لآلاف الوقائع في الوجود، فما وقف منها في منتصف الشوط يكمل شوطه في الفن، وما انطوى على جزء من التجربة النفسية تتكامل تجربته ، لهذا كانت التجربة الفنية مثالية ، أي انها توفي بالاشياء الى اقصى غاياتها وفقاً لطبائعها المطبوعة عليها.مثال ذلك اننا نعثر في الواقع على رجل يتصف بقليل او بكثير من البخل . ونعثر على رجل آخر يظهر مظاهر اخرى له ، وفي كل بخيل آخر نقع على طبائع مأثورة او غير مأثورة في الآخرين ، والفنان يلم شتات هذه المظاهر المتعددة المتوحدة ويضمها في شخص نموذجي تآلفت فيه حقائقها المجزوءة كلها . فهو الاكمل بينها لانه يمثلها جميعاً . وهكذا فان بخيل موليير او بخيل الجاحظ هو اصدق واعمق من أي بخيل آخر في الوجود لانه تكامل بالفن وتوحد وغدا مثالاً ونموذجاً . فالعمل الابداعي هو في وجه من وجوه عمل جمع وتأليف وتوحيد في اطار النفس او الرؤيا الحدسية العميقة . ومثل ذلك تمثال المفكر لرودران ، فهو لا يمثل مفكراً واحداً او عدداً من المفكرين بل المفكر الذي ادرك اقصى غايته ، وهو لا نلتقيه في الواقع الا بشكل مجزوء قاصر . ومثل ذلك تمثال فينوس لميلو او للسبوغ انهما مثاليان وليسا هما واقعيين اذ كان الفنان قد تأمل بمطالع الجمال في الوجوه والاجسام وولج الى ضميره وخلص الى سورة نفسية عنه شبه مطلقة افادها من الواقع ثم ان الانفعال الجمالي احتواها في نفسه واطلعها بتلك الصورة المثالية الكاملة حيث انطوى كل جمال جزئي آخر

مبذول في الوجود الانساني . ذاك هو المثال الاعلى للجمال الذي انبجس وانبثق بالرؤيا الخالقة والتي يستكمل بها الانسان خلق الاشياء وفقما يوقن بها يقينه الخاص.وهو انما يستكمل بذلك الوجود ، يردم نقصه ومواضع العاهة والخلل فيه ، رافضاً الصورة التجزيئية الملتبسة بسواها كما تطالعنا في الوجود . فالفن يوحد اجزاء العالم ومن اشلاء العالم المتفسخ المتنازع يبدع العالم الذي يطابق صورة الكمال القديم المرسومة في نفسه له . الوردة في الفن هي محاولة لتوحيد ورود الوجود كله في وردة واحدة تضم جوهر كل وردة اخرى جزئية عارضة . والنزعة المثالية التي تنطوي عليها الاعمال الفنية المبدعة قد ما تضلل القارىء او المتذوق العادي فيتوهم ان الفن هو خيانة للواقع وانه يغالي به ويكذب فيه . فالجمال الراني على فينوس ميلو لا تقع عليه العين في الوجود والقبح الراني على محيا مدام اولمبير لا مثيل له بمثاله فيما يطالعنا من نساء . والواقع ان الفن ينطلق من الجمال او القبح المطروحين عبر المظاهر ، ولكنه في نزعتـــه لاستكمال وجوده ، في نزعته الى تجاوز العالم وحدود الواقع الذي يرسف فيه انما يبدع المثال الذي لا وجود له فعلياً في الوجود بل ان النفس تستجمعه وتلتقطه في توقها الى معانقة المطلق . الفن يعبر عن حلم الاشياء ووهمها الذي هو اكثر حقيقة من واقعها ، والجمال في فينوس ميلو هو الاروع والابدع لان النفس فاضت عليه من كمالها ورفعته من جزئيته وآنيته وطروئه الى الكلية التي بها ، وحدها ، تتحقق حقيقته . وقد اخذ ، ايضاً ، على شكسبير وسائر المسرحيين كثرة احداث القتل والجرائم والانتحار والجنون وما الى ذلك من فواجع مما لا نقع عليه دائماً في واقع الحياة . فهملت مثلاً ليس انساناً واقعياً نعثر عليه في كل غداة . وهذا المأخذ هو مأخذ الواقع الحسي على الواقع الفني الذي هو اكمل واصدق منه . فالناس ، جميعاً ، يعانون مثل مصير هملت لكنهم يظلون مرتهنين للحس الواقعي والحكمة ، والخوف تعوزهم الشجاعة التي تدعهم يكملون المسيرة مع انفسهم ومع مصائرهم . عندما تشتد عليهم الازمة وتأخذ

بخناقهم تراهم ينتكصون ويتراجعون ويتعثرون ويؤثرون السلامة مع التنازل، على الهلاك مع اكمال الشوط وتصفية الحساب الاخير مع نفوسهم ومع الآخرين ومع الحياة . فهملت هو صورة الانسان الذي لا يتهادن ولا يتنازل ، لا يهرب من رعب الواقع وجمجمة الحقيقة الكالحة الشمطاء التي تطلع من اهاب مصيره المذعور ، ظل يواجه الاحداث ويتحدق بعيني الرعب حتى الجولة الاخيرة . فهو لا يمثلنا كما نحن ، بل كما يمكن ان نكون لـــو كانت البطولة النفسية لا تخذلنا عندما يغدو الرعب من النفس ، وقد بلغ حداً يتحدق المرء من خلاله بالموت نفسه . الفن يصل بالمصير البشري الى النهاية الفاجعة الاخيرة ؛ فيما لا يصل منه معظم الناس الا الى الشاطىء والحافة ، يستشرفونه من بعيد ولا يخوضون في غماره ولجته . فالشخص المسرحي هو ، من هذا القبيل ، اكان بطل خير ام بطل شرّ ، هو امرؤ متفوق بمعنى انه يصل مع نفسه ومصيره الى حيث لا قبل للآخرين بالاجتياز والعبور . وما نتوهمه غلواً واسرافاً في الفن ان هو الا ذلك البعد الذي يقصر معظم الاحياء والاشياء عن بلوغه لان العرف مستمد من الواقع ، والواقع قاصر ، ناقص فيه اقساط وبلغ وتواشيح مـــن الحقيقة . فالفن هو بذلك مظهر يعري الحقيقة من القذاة والرغام المتطينين على جوهرها . والانفعال لا يعدو ان يكون تلك النار التي تذيب الاشياء لتستخرج منها معدنها الخالص المطمور تحت ركام الجزئيات والطفيليات في الوجود . وكان العرب يقولون اعذب الشعر اكذبه وقال البحتري :

كلفتمونا حدود منطقكم  والشعر يغني عن صدقه كذبه

وانما اشار البحتري بذلك الى ان الفن يبدو كاذباً بالنسبة للمنطق والعرف والعادة.والكذب هنا هو تعبير عن مخالفة الواقع وانما الفن الحقيقي الفاعل هو تصحيح للواقع واكمال له وابداع ينهضه به من ترابه ويبعثه من اشلائه وبقاياه.

ولعل افلاطون (١) تلمس ذلك من قبل في حديثه عن المثل وتأكيده على ان الحقيقة هي نوع من التذكر لمثال سابق كان في النفس قبل ان تسقط الى عالمنا، عالم النقص والعاهة والصيرورة والفساد . وهذه المُثُلُ ما زالت قائمة في النفس بنوع من الحنين الغامض وكل ما تقع عليه وما تناله من الاشياء يظل دون ما في نفسها منها . ولعل الفن متصل بتلك النزعة المثالية المحتدمة في النفس بحتمية غامضة ، يحاول ان يدرك ذلك المثال الذي يكمل العالم وكل ما يتصل به لتحقيق سعادته في العودة الى فردوس الحقيقة الذي طرد منه . ومن هنا كانت النزعة المثالية في الفن هي ، في الآن ذاته ، نزعة ميتافيزيقية بها تحاول ان تعانق الغيب فوق هاوية الحياة والموت ، بل انها تتخطى الحس والعقل الى تلك الروحانية التي هي وحدها سبيل للاتصال بالحقيقة وقد طمستها كثافـة المادة وضلال الحواس وقصور العقل وتباين طبيعته عن طبيعة الروح والمشاعر . ونظريـة التذكر وهي مستمدة من نظرية التوليد السقراطية هي السبيل الوحيد للمعرفة. والمعرفة هي ، ابداً، مصحوبة بالنشوة والسعادة الفعلية التي لا يعقبها ندم. وذاك ان هذه المعرفة تكشف للنفس ذاتها وتعيدها الى شيء من ماضي نعيمها عندما كانت هي والحقيقة شيئاً واحداً . والواقع ان كل أثر فني عندما يتحقق كلّه او جلّه يكون مصحوباً بالنشوة والفرح والرضا عن النفس والوجود. وذاك ان الانسان يخترق بالفن شرط مصيره البشري وسور الجهل والغيب ويتحرر من العاهة والنقص ووجوده المبتور ويدرك قليلاً او كثيراً من مثال الاشياء وينتصر على الواقع الذي يقيدها ويموهها . وربما تحقق في الفن شيء من نظرية ارسطو في القوة والفعل والمادة والصورة . فقوة الاشياء هي وجودها المثالي المحتمل كما تترسبه النفس وفعلها هو ما يتحقق منها بنسب متباينة في الوجود .

---

(١) راجع كتاب : « الاسس النفسية للابداع الفني دار المعارف – ١٩٥٩ ، الطبعة الثانية .
وكتاب : « عملية الأبداع الفني » منشورات بوك، نيويورك ،١٩٥٨ وفيه اراء ٣٨ فنانا في عملية الأبداع الفني ، مستقاة من كتبهم وشتى كتاباتهم . وكتاب : « سكولوجية الفن » لهنري ديلاكروا باريس ،

القوة هي الصورة المثالية للاشياء والفعل هو المادة التي تتحقق بها وتتخذ شكلاً.
الفن هو القوة والصورة، والواقع هو الفعل والمادة. الصورة الارسطوية هي صنو آخر للمثال الافلاطوني والسمو الروحي يقرب الانسان الى المثل والصور.
والفن هو السبيل الى ذلك لانه وحده يرتقي من الواقع ليرسم تلك السورة الكبرى له عبر النفس . وبذلك يكون الفن سبيلاً للانسان لادراك كماله المفقود والخروج من وجوده المقيد المحدود . وذلك ما يؤكد ما ذهبنا اليه ، من قبل ، اذ قلنا ان العمل الفني ليس عملاً ارتجالياً متهوراً يقوم على الترهات والاباطيل والاقاويل .

## رابعاً : الانفعال الداخلي والانفعال الخارجي :

الا ان الانفعال الجمالي هو انفعالان : انفعال داخلي وانفعال خارجي ، الانفعال الداخلي هو الذي دعاه برغسون الانفعال الخلاق ، وهو يوحد قوى النفس ، جميعاً ويصهرها في بوتقته ، فلا يعود ثمة انفصال بين عقل وخيال وتجربة وثقافة ومعاناة وماض وحاضر وفرد وانسان ، هذا الانفعال يحيل قوى النفس كلها الى قوة واحدة خالقة ، يوغل بها في العمق ويصل بينها وبين الحقيقة بالذاتية والمعاناة،فيغدو الفنان هو الذات وهو الموضوع ، في آن معاً .
وبهذا الانفعال يحل فيما وراء الاشياء ، لانه يضيئها ويدعها تشف وتتحرك وتخفق بالحياة ، بعد ان كان الحس والعقل قد جمداها . انه هو الذي يتصل بالروح الكامنة في المظاهر ، هو الذي يلج الى ضميرها الخفي ويؤدي لها صورة هي غير الصورة التي لها في الواقع . ففي السمفونية السابعة واية سمفونية اخرى اخرى لبتهوفن نقع على انفعال ، لكنه انفعال داخلي حاول به الفنان ان ينقل اسرار النفس في جو من الايحاء والغموض هو اشد وضوحاً من الافكار العارية المباشرة . اما في اغاني الطرب العربي التي تستثير الحماس والتي تنقضي بانقضاء وصلتها ، فنقع على الانفعال الخارجي المرذول لانه اجهض بالصياح

والحماس ولم ينر لنا حقيقة دائمة في النفس . وهذه النزعة الخارجية في الانفعال قد ما تسفر في الآثار الشعرية والمسرحية كما نرى في مشاهد القتل والترويع التي تستأثر بلب القارىء او الشاهد كعرض طفل مجهول الابوين وما يستدر ذلك من الاحزان والدموع ، وهي احزان ودموع خارجية لا شأن للفن بها لانها تؤثر اكانت في مشهد مسرحي ام عـلى قارعة الحياة او خبراً في الصحف اليومية . ومثلها مشاهد الرعب والمفاجآت مما هو مبذول في الافلام التجارية . قتل عذراء بريئة، الحريق والزلازل والفياضانات والجرائم الشائعة، هذه كلها تقع في حدود الانفعال الخارجي لانها تولد في النفس حركة عصبية شائعة لا تقتضي ذائقة فنية ولا تحليلاً وتعبيراً عن ظلمات النفس . فالانفعال الخارجي هو انفعال عصبي والداخلي هو انفعال نفسي وروحي يعاني حسرة الحقيقة والاطياف المولية الهـاربة وسراب العواطف المتخطفة ، الخارجي ينقضي بالهوس ولا يدع النفس ادنى الى ذاتها والى معرفة اسرار الكون وضمير الحياة، ان هو الا لهو او طارىء يجتاح النفس ثم يولي ، لا تفيد منه سوى المتعة العابرة الزائلة (١) . اما الانفعال الداخلي فهو الذي يحاول ان يستحضر الحقيقة بذاتها فيما وراء الحجب . نتمثل بذلك بمقطعين مـن شعر سعيد عقل ، في احدهما اوغل الانفعال بذاته وتمت له الرؤيا والآخر اجهض بالحماس والغلو، مفتقداً بذلك المعاناة الجدية المسؤولة . يقول سعيد عقل في وصف المجدلية :

وتعرض خدان عن شفق رحب قرير السنا ، قرير التناجي
في مدى النغمة الحنون مراميه الحوافي وفي مدى الابتهاج
اي بوح من عاشق لم يرجعه وأي ارتعاشة والاختلاج

---

(١) راجع بشان الانفعال الخارجي والداخلي في الفن :
كتاب : « الخلق الفني لمالرو – سكيرا – سويس ١٩٤٨
وكتاب : « معنى الفن » لهربرت ريد ، منشورات ألكان – ١٩٠٩
وكتاب : « مدخل الى علم الاستيتيك . منشورات مركز النشر الجامعي . باريس – ١٩٥٣
وكتاب الجمال العقلاني ، لبول سوربو ، باريس ألكان – ١٩٠٤

نقول ان الانفعال الجمالي ، ثمة ، هو انفعال داخلي لانه استبطن الظاهرة وولج الى ضميرها واطلع لنا منها ما كنا نتحسسه ولا نعيه ، استله من قلبها واداه لنا عبر جوقة من الصور والانغام ، وعبر هالة من الذهول والرؤى . ففي وجه المجدلية يشرق شفق الجمال ، شيء ما يتوهج ويتألق ، بل ان في ذلك الوجه نوعاً من التآلف والانسجام فكأنه يتناجى بطمأنينة . وليست المناجاة امراً مبذولاً يطالعه اي امرىء في الوجه وانما الانفعال الداخلي هو الذي اطلعه من نفاذه الى روحه ، فكأن الجمال اذ يكمل لا تعود تعوزه حاجة خارج نفسه ، فيتناجى مع ذات كأنه هو البداية والنهاية ، كما ان الكمال يفيض عليه بالبهجة . فالكمال سعادة ثم ان في ذلك الوجه ما يشبه النغم اذ الجمال هو نغم ايضاً ، فأياً من الناس يشاهد ذلك كله في اي وجه يطالعه ؟ تلك هي الابداعية في الانفعال . وفي ابيات اخرى ترى الشاعر يقول :

من هوى المجدلية امتشقوا الفكر ومن عربداتها النغمات

فالانفعال هو ثمة خارجي لانه طفر طفرة الى الخارج وتعمّى وسفّه الحقيقة وازرى بها . ذلك ان الشاعر يزعم بان الرومان افادوا حضارتهم من المجدلية وهو قول مسرف حماسي يرذله العقل وتأنف منه النفس . ومثل ذلك الاقاويل التي تجعل المرأة سيدة الحياة والقدر والفصول ، يزهر بمقدمها الربيع ويعتل برحيلها الوجود وما الى ذلك من ترهات يحفل بها الشعر المعاصر . وهكذا ، فليس كل انفعال فنياً وان لم يكن ثمة فنٌ دون انفعال . وقد ما نقع على الخارجية في الانفعال عبر الازياء التي تطرأ على الرسم والنحت في بهرجة الالوان التي تخلب العين وتغرر بها وفي تعقيد الاشكال وتوليدها بما يوهم المشاهد ويفتنه عن الالوان النفسية والاشكال الجمالية . ولعل بعض الزخارف التي تطمس بعض الابنية في فن العمارة وبعض الترصيعات لا تعدو هذه النزعة الخارجية وانما جمال العمارة في التآلف والوحدة والكيان الحي بين الاشكال والاحجام وليس في الضخامة والفخامة ، الا اذا كانتا تعبيراً عن نفسية ملحمية

كما هي الحال عند الرومان . ومثال ذلك الالحان البيزنطية فهي تصدر عن نوع من الشعور العميق بالعظمة ، العظمة في الانسان والمنعكسة على الخالق . فالانفعال متى ما استسر وتعمق انما هو التعبير الوحيد عن ضمير الوجود .

**خامساً : الانفعال الجمالي هو تعبير عن الذات العميقة :**

قد تنطوي النفوس البشرية على ذوات متعددة ، الا ان ثمة ذاتين رئيسيتين هما الاظهر : الذات السطحية والذات العميقة . ولقد فسر برغسون ذلك في كتابه « المعطيات البديهية للوجدان » بما هو في حدود الروعة الشعرية على جدية فلسفية . يقول برغسون ان الذات السطحية هي الذات الواعية ذات الاحجام والارقام والمقاييس ، هي الذات العامة التي يترصدها الحس الواقعي والنظام المنطقي ، وتلك الذات العامة المتعارف عليها ليست هي ذاتنا الحقيقية ، وانما هي ذات تنازلية تعادلية ، نظهر بها الخارج ونتعامل مع الآخرين . اما الذات الحقيقية العميقة ، فهي الذات الاخرى المكتومة والمهزومة في الواقع ولا قبل لها باعلان ذاتها الى الخارج لان طبيعتها تباين طبيعته ، كما ان وسائل التعبير الخارجي لا تجسدها . تلك الذات هي ذات مشوشة ، متداخلة متناقضة متحولة لا اسم تسمى به احوالها ، انها نوع من حطام العواطف والغرائز والصور ، بل انها تجمع في اللحظة الواحدة ما لا اجتماع له في حدود العرف والمنطق . فالمرء الـــذي يشاهد ، مثلاً ، غروب الشمس ينجذب الى المشهد الخارجي ويقول انه في حضرة منظر جميل رائع ، ذاك ما تنضح عنه ذاته للخارج . أما نفسه العميقة فتنطوي في تلك اللحظة ذاتها على رذاذ من العواطف الاخرى المتداخلة المتحاربة المنشفة على ذاتها ، تتخللها لحظات مـــن الوعي واللاوعي والحس والغريزة وما لا حد له من الحالات والانفعالات .

ان العلم والنثر هما اللذان يعبران عن الذات السطحية وهما يقبضان على ابعادها كلها ، لانها محددة . اما الذات العميقة فهي متحولة متطورة متداخلة

متشابكة ، لا اسم يسميها ولا فكرة تحدق بها ولا سبيل الى نقلها من ذات الفنان الى القارىء بوسائل التعبير الشائعة . والتجربة الفنية لا تكمن في الذات السطحية لأنها عامة مبذولة ، لا حقيقة فعلية فيها وانما هي تكمن في الذات العميقة المشوشة الشديدة الهذيان والفوضى والتناقض . ومن هنا ان الفن كان اداة لفئة مختارة من الناس قادر لها بوسائل متعددة ان تنقل ذلك الوجيب الغامض المتناقض الذي لا يؤسر في النفس البشرية . وتلك هي الصعوبة الداخلية التي ترافق الآثار الفنية المبدعة . فاذا شاهد الشاعر امرأة جميلة فانه من اليسير عليه ان يجهض انفعاله بالقول انها اجمل النساء عامة ، وانما المهم في ذلك ان يحدد الجمال ويترجمه وينقله من كونه وجيباً غامضاً في النفس الى معادلة توازنه وتوازيه . ولقد افصح ابن الرومي الشاعر العربي عن ذلك بقوله في وصف وحيد المغنية وقد تجلى له حسنها فوقف منها موقف الحائر يشاهد الجمال ولا يقوى على التعبير عنه :

وغرير بحسنها قال صفهـا ... قلت : امران بيّن وشديد
يسهل القول انها اجمل الاشياء ، طراً ، ويصعب التحديد

فالقول ان تلك المرأة هي اجمل النساء هو تعبير عن الذات السطحية الفاشلة ، اما تجسيد سر ذلك الجمال وتحديده ، فهو من عمل الفن لانه ينقل لها الصورة الاخرى الغامضة والتي لا يطالها العلم ولا تحدق بها الالفاظ العقلية الخرساء . وهكذا ، فان الغموض ليس أمراً طارئاً على التجربة الفنية وانما هو ملازم لها في طبيعتها الاصلية ، والفن ليس سوى التعبير عن الظلال والتموجات الغامضة الهاربة في النفس والتي لا مقر لها في عالم الارقام والاحجام والمقاييس . ولهذا كان الفنان الكبير من اصحاب الرؤيا ، اي تلك الحالة التي يتحد فيها بالتجربة فتتراءى له ويبصر فيها ما لا يبصر للعين الحسية الخارجية وما لا يفهم للعقل المقرر الذي غايته الوضوح والتوضيح .

وهذه الصعوبة الداخلية هي في اصل المذاهب الفنية الكبرى ، كالرمزية والسريالية ، اذ كان اصحاب هذه المذاهب يشعرون ان وسائل الوضوح والتوضيح لا تتناول من التجربة الا نفايتها وحثالتها والشيء الزائف منها . ومعظم الفنانين يحاولون ان يقبضوا على ذلك السراب النفسي الهارب وانما هم يقبضون فعلاً على جزء يسير منه ولا قبل لهم بالقبض عليه بكليته . لهذا كان الموضوع في الفن لا بداية له ولا نهاية.انه موضوع ابديٌ دائم الجديدة والتجدد . ولقد افصح عن ذلك احد الفنانين الكبار اذ قال بعد ان رسم وجه احدى النساء ان ما ترونه على اللوحة هو شيء يسير ما في نفسي منه . وعبر ذلك الشاعر اللبناني صلاح لبكي في قوله احدى العابرات :

مررت دون الناس مجهولة فتانة ضاحكة لاهيه
من انت ؟ لا ادري وما همني جهلي وجهلي اللذة الباقيه
اجمل ما في الشعر انشودة تبقى بلا وزن ولا قافيه
فان تكونيها ، تمنيت الا نتلاقى مرة ثانيه

فهذا الشاعر يقول انه يجهل من تكون تلك المرأة العابرة وانه يطرب ويفرح لجهله لان معرفة الاشياء في حقيقتها هو اقل بكثير من حلمها ووهمها . مثل ذلك مثل القصيدة فهي تكون عميقة ولا حد لها في النفس ؛ ولكنها عندما يحاول الشاعر ان يأسرها في حدود الأوزان والقوافي والالفاظ فانها تتضاءل وتزول ولا يقبض الشعر منها الا على الجزء اليسير الزائف . وهذا الشاعر كان يعاني في قوله هذا حسرة التجربة الكلية ؛ تلك الحسرة التي تدعه يدرك دائماً ان ما أسره وجسده في حدود اللفظ انما هو في الواقع الجزء الساقط المادي من التجربة .

ولقد ادرك الرومنسيون هذه الحقيقة ادراكاً جزئياً عندما قالوا ان الفن هو تعبير عن الانفعال الحرّ المتحرّر وليس تعبيراً عن الفكر الجاثم الواضح . الا ان

هذه النزعة تجلت في المذهب الرمزي الـذي اكتشف الوجود الضمني عبر الوجود الظاهر . يقول هؤلاء ان الافكار والمعارف وكل ما يفهمه الانسان من نفسه هو من عالم الحقيقة الخارجية الباطلة . وقد حاولوا ان يكتشفوا في كل ظاهرة حسية معنى يدركونه بالمعاناة والرؤيا حتى يصلوا او ينفذوا الى ضمير الظاهرة والرمز المكتوم في رحمها . لهذا تخطوا حدود الحاسة الواحدة ووحدوا الحواس كلها في بوتقة النفس او في حاسة نفسية واحدة ، تتلاقى فيها الحواس الخمس ، لأنهم اعتبروا الحاسة الواحدة كجدار بين وحدة النفس والحقيقة . هؤلاء حاولـوا ان يبصروا العطر ، ويلمسوا النغم وان يسمعوا اللون ، لان الالوان والعطور والانغام هي مستقلة في العالم الخارجي ومتوحدة في العالـم الداخلي ، كما يقول بودلير . ولقد توسلوا النغم لتجسيد التجربة لان النغم ليس سوى حالة ذاهلة غامضة تتوافق طبيعته وطبيعة التجربة الفنية الذاهلة الغامضة هي ايضاً . ولقد تأدى عن هذا المذهب في الرسم ، مثـلاً ان اصبح الرسام مسؤولاً عن تجسيد روح الظاهرة بدلاً من شكلها الخارجي وذلك من تحسسه بها في نوع من الصوفية التي تحلّ في ضميرها النازح البعيد (١) .

ولا يعدو ذلك المذهب السريالي وهو في الواقع المذهب الرمزي على كثير من التطرف . لقد حاول هؤلاء ان ينقلوا التجربة بكل ما تنطوي عليه مـن تشويش وهذيان محموم ، لان طبيعة التجربة الفعلية هي هكذا مشوشة وليست منتظمة في افكار كما يتوهم العامة والدهماء . وفي الرسم المعاصر تمحي الاشكال الخارجية التي تطالعنا بها الظاهرة في الوجود . فقد يرسم الفنان امرأة وننظر في اللوحة ولا نشاهد الا مجموعة من الاشكال والالوان والرموز . ذلك ان الفنان

---

(١) راجع بشأن المذاهب الفنية الكتب التالية :

الرمزية – لجول بوازا – الكان ١٩٤٢

السريالية – اعلان السريالية ، لأندري بريتون – ن رف باريس ١٩٣٦

دينامية الصورة في الشعر الفرنسي لايدلجنجر – الكان – باريس – ١٩٥٠

أدرك ان الملامح الظاهرة في المرأة هي ملامح زائفة . هي أداة لفهم الحس والعقل . والعين والحاجبان والخدان والفم هذه كلها هي من طبيعة العالم الخارجي ، أما حقيقة المرأة فهي في روحها ورمزها . لهذا تراه يرسمها باللون والشكل والرؤى فيلج الى ضميرها وتكون صورته لها هي التي تمثل حقيقتها الفعلية العميقة من دون تلك الملامح التي يتناولها الحس القاصر منها . الفنان يرسم الصورة الاخرى للمرأة ، وهي صورة تتحصّل له عندما يشاهد تلك المرأة في الرؤيا الداخلية العميقة ، كأنه ينقل عن نموذج داخلي في ضميره يحل محل النموذج الخارجي المقيم امام بصره وسائر حواسه . وعندما قامت المدرسة السريالية في الرسم وكذلك المدرسة التكعيبية التي تقول بالبعد الثالث اي بالعمق لاقت ردة قوية من ذوي الحواس الداجنة الاليفة والعقول التي ترود الوضوح وهكذا اتهم بيكاسو ، مثلاً ، بالشعوذة والسحر : وانما هؤلاء كانت حدود عالمهم هي حدود العالم الحسي المادي الاعمى ، فيما ابصر الفنان العالم الآخر الذي تشف به المادة ويتجلى ضميرها المكتوم .

ولقد نعثر على المعادلة ذاتها في الموسيقى . وثمة نوعان من الموسيقى على الاقل بالنسبة الى هذا القياس . فهناك الموسيقى المنوفونية او الموسيقى ذات الصوت الواحد والموسيقى البوليفونية اي الموسيقى المتعددة الاصوات . في الاولى نسمع نغماً واحداً يصدح به المرتل وكل آلة اخرى من آلات الموسيقى . انها موسيقى النغم الواحد التي تثير الطرب والفرح ، ولكنها تنقضي ويزول تأثيرها بانقضاء وصلتها . أما في الموسيقى البوليفونية فان كل آلة تصدح بنغم متباين والسامع لا يصغي الى نغم واحد بل ان النغم العام المتولد من الانغام كلها بحيث يذهل عقله الواعي ويلج الى حالة الذهول واللاوعي ويغدو متقبلاً للنشوة التي تصحب الآثار الفنية الكبرى والتي تتولد من حقائق الوجود . لان غايتها نقل الحالة الغامضة التي تحتل النفس او الروح والحقائق التي تبدو كأطياف مموهة . وهذا ما يطالعنا في الموسيقى التي تدعى

الموسيقى الكلاسيكية . ومهما يكن من امر فانه من المقرر ان الفن هو تعبير عن الذات الاخرى الخفية المتوارية تحت وطأة الواقع والاحداث والمفاهيم الخارجية .

## سادساً : الفن واللاوعي والحلم : نظرية بريتون (١) :

لم يكن الفنان في العصور الاولى قد اكتشف اللاوعي اي تلك الحالة التي تكون موجودة في النفس وهي الاشد تأثيراً على مصيرها ومواقفها وعواطفها من الافكار والاحوال التي تطرأ على الوعي فيعيها ويتمثلها ويتنبه لها . ومنذ ان وفد فرويد بنظرية اللاوعي ومدى تأثيره في مصير الانسان تفتح للفنان عالم جديد او انه اطلع على فهم جديد للوجود والنفس ، وادرك ان الفن هو السبيل الوحيد للتعبير عن اللاوعي وان اللاوعي هو المادة الفعلية التي ينبغي ان تقوم عليها التجارب الفنية . فالتجربة متولدة في آن معاً من ركام من الانطباع السابق والذكريات والنزوات والقوى الغامضة التي تسيرنا دون علمنا . والفنان عندما يقوم بالعمل الفني انما يحاول ان يخرج من حالة الجهل والبكم ويسعى الى ان ينطق بالصوت الحقيقي الذي يعبر عنه. انه يحاول ان يفهم نفسه والعالم والحياة وان يجد الوسيلة لنقل ما فهمه بل ما عاناه . ومن هنا كانت نظرية الوحي التي قال بها القدماء من اغارقة ورومان . لقد اعتقد هؤلاء ان لكل فنان روح اله او جنّي غامض يلقنه . انهم احسوا بذلك ولكنهم لم يفهموه ولم يستطيعوا ان يوضحوه . هذه القوة الغامضة التي تستولي على الفنان هي ما نسميه في عصرنا الوحي والالهام والغيب الذي تنقل عنه . ليس الغيب السحري المدهش وانما هو غيب النفس البشرية ذاته او بالاحرى انه ما ندعوه في عصرنا باللاوعي . فالفن يستقي من ينابيع اللامنطق او اللاعقل ، وهو انما يفعل ذلك ليلج فعلاً

---

(١) راجع كتاب اعلان السريالية ، مرجع سابق لاندري بريتون .
وكتاب جان لافورغ لجان كويزينيي ، باريس عام ١٩٤٧ منشورات الكان .

الى اعماق المنطق والعقل . انه يسعى الى الاتصال بحقيقة عليا، بالمجهـول . والواقع ان ما يتوهم المرء انه قد ازاله ومحاه من رغباته المكبوتة لا يكون قد مات وزال فعلاً ، وانما يكون قد توارى واختبأ وراء الوعي . وهو يؤثر في كل قول نقوله وعمل نعمله دون ان ندري . وما يزعمه العامة مثلاً في قولهم ان فلاناً وقع في الحب الصاعق ان هو الا انفجار اللاوعي وانقطاع كبت الوعي عن آلاف لا حد لها من العواطف الحبيس . ولقد كان الشاعر الفرنسي رانبو ابا هذه النظرية التي شاعت وعمت الفن المعاصر في وجوهها كلهـا ، تلك النظرية التي عرفته الى حقيقته وكان قد سها ولها عنها عصوراً طويلة . كان رانبو يحاول ان يغدو رئيأً اي من اصحاب الرؤيا النائية وذلك من خلال سعيه الدائب لتحطيم نظام الحواس . كان يقول : « اريد ان اعرف جميع اشكال الحب والالم والجنون والرعب لاصبح المريض والمجرم والملعون والعرّاف الاكبر » .

ومن هنا العلاقة الحديثة بين التجربة الفنية والحلم . ولقد كان فرويد قد المح الى ذلك بقوله: (ان تفسير الاحلام هو افضل سبيل لاكتشاف اللاّوعي). وهؤلاء يرون ان الحلم ليس نقيض الواقع وانما هو الواقع ذاته وقد تحرّر من سلطة الحواس والعقل، انه الجانب الآخر منه. وفي تلك الحالة المتفوّقة فان الحياة والموت والحلم والواقع والماضي والحاضر والمستقبل تكف عن التناقض وتغدو جميعها حالة واحدة . ومعظم ما سقناه فيما تقدم مقتبس او مستمد من كتاب « اعلان السريالية » لبريتون ، ولسنا نزعم ان السريالية هي وحدها المذهب الذي ادرك حقيقة الفن وانما ننوه بذلك الى ان النظريات الاخيرة في الفن تتفق على ان الصفة الفعلية لكل تجربة هي صفة الغيب النفسي الذي يطالعه الفنان من تلك الاعماق المدلهمة في ضميره ، وهو غيب منشق على نفسه ، لا منطقي ، كأنه يفور فوراناً ويغلي غلياناً ، بل انه اشبه بحالة الحلم الليلي او الحلم الذي يعتري الانسان في حالة يكون فيها بين النوم والصحو . وليتمثل احدنا الحالة

التي تفعم نفسه تحت وطأة الحلم ، انهـا اشبه بشريط متناثر مـن الصور والاحداث تزول فيها الحدود بين الممكن والمستحيل ، تتحول الاشياء بعضاً الى بعض ويتعطل الزمن وتنعدم حتى سلسلة الوجود التي تفصل بين النبات والانسان والحيوان ويغدو كل ما في الوجود وكأنه كائن واحد ، وفي تلك الحالة ينهمر الماضي عبر الحاضر ويتصل بالمستقبل وفقاً لمنطق عجيب لا منطق ظاهراً فيه . الحالة الشعرية الاولى التي لم يقبض عليها الوعي والعقل والتصنيف والتقرير تكون في مثل حالة الحلم من حيث التشويش والخوارق واستحالة الاشياء وحلولها بعضها محل البعض الآخر . لهذا قال بعض النقاد الجماليين ، ومن بينهم بريتون ان الحلم هو الواقع قبل ان يسقط تحت قيود المنطق والعالم المادي ويستحيل الى معادلات ثابتة تقع بين يدي العقـل . فالحلم كما يقول نوفاليس احد الشعراء الالمان هو سبيل لاكتشاف المناطق الخفية في داخلنا ، انه يفتح منفذاً في ذاك الستار الذي له الف ثنية في اعماقنا . ولقد اكد ذلك دي نرفال اذ قال : ان الحلم يفتح لنا عالم الارواح . وبعض الفنانين حاولوا ان يبتدعوا عالم الحلم ابتداعاً وذلك بواسطة الكحول كالابسنت الذي اغرق فيه بودلير ورانبو وبعضهم عمد الى ادمان المخدرات وبخاصة الحشيشة كما فعل فان غوغ واد غار الن بو ، ولعله وضع سلسلة قصصه العجيبة تحت وطأة المخدرات ، وهي مجموعة من القصص الخارقة التي تجسد عالمـاً مماثلاً اشد المماثلة لعالم الاحلام الليلية .

وفضلاً عن ذلك فان نقاد آخرين درسوا العلاقة بين التجربة الفنية والجنون ، من حيث تشابه احوال الهذيان وافتقاد العقل والتحرر من المنطق . ومنذ عهد الانسان الاول بالفكر الجمالي توهم مفكرون ان ثمة علاقة بين الجنون والعمل الفني . وقـد قال افلاطون « ان الشعراء الغنائيين لا يملكون عقولهم عندما ينشدون هذه الاشعار الجميلة ، انهم في قبضة نوع مـن الهذيان شبيه بهذيان السكارى » وكان ارسطو يؤكد ان ذوي العبقرية هـم من أصحاب المزاج

السوداوي وانهم مصابون بمثل العصاب . وفي عصرنا يرى مالرو ان الجنون هو تعبير عـــن عالم متنافر بل انه تحرر تام مـــن وطأة العالم . ولقـــد كان دوستويفسكي وفان غوغ مصابين بداء الصرع ، وآل فان غوغ الى نوع من الدلير تريمانس اي الى نوع من الغيبوبة . اما الموسيقي شرمان فقد آلت حالته العصابية الى الانتحار وكذلك دي نرفال ومن قبله الشاعر اللاتيني لوكريس اما نيتشي وبودلير ووليم بليك فقد انتهوا الى مستشفيات الامراض العقلية .

### تقييم نظرية الحلم واللاّوعي والجنون :

ان هذه النظريات تبدو في نهاية المطاف على قليل او كثير مـــن التطرف والغلواء . واذا كانت نظرية اللاّوعي محقة وصائبة في نقطة انطلاقها ، فان التوحيد بين التجربة الفنية واحلام اللّيل والجنون والامراض العصابية هو من باب الغلو المحض . واذا كان ثمة تشابه بين الاحوال الّتي تعترض النفس تحت وطأة التجربة الفنية وبعض اعراض النوم والحلم والجنون فان الفن ليس عملاً مرتجلاً وغوغائياً لا مسؤولاً . الفنان مسؤول امام الحقيقة الفعلية في النفس والوجود والعمل الفني المبدع ينطوي على صرامة ودقة وتمحيص وتنخل واضافة وحذف وبناء متماسك مما لا يتيسر للحالم او المجنون او المصاب بأي داء من الادواء النفسية . والحقيقة في ذلك كله ان العمل الفني هو تناوب وتعاور بين اللاوعي والوعي ، اللاّوعي يؤدي له الرؤى والوعي يؤدي له التنخل والتدقيق والتصحيح بحيث يستوي بعد لأي على مثاله الأخير . ولقد كان الشاعر العربي زهير بن ابي سلمى من اصحاب الحوليات اي ذلك النوع من الشعر الذي ينظمه في اشهر ويعرضه على الناس في اشهر ويعود الى تحكيكه وتنخله وصهره في اشهر اخرى حتّى يستقم له في شيء منه في النهاية . ومعظم الفنانين الكبار كانوا من ذوي التأمل والاجتهاد ، حتّى ان بودلير قال عندما سئل عن الوحي انه العمل طوال اربع وعشرين ساعة . والمذهب البرناسي كان يرفض حتّى

مبدأ الالهام في الشعر وفي اي فن آخر محاولاً ان يفصل فصلاً تاماً بين الذات والموضوع مانعاً الانفعال من الطغيان على وجدان الفنان معتبراً ان التجربة الفنية هي محاولة لاستعادة المظاهر والخواطر بما يعادلها ويوازيها في حدود الصورة واللفظة . ومن قبل ذلك اكد الكلاسيكيون ان العقل هو امام الفن ، يمنعه عن الشّطط والتّهور والتفشير والاسراف ويمكّن له في باب الحقيقة الكلية الشاملة ويزيل الاوهام العاطفية التي تستحل الوجدان وتقنعه بترهات واباطيل من الانثيالات والعواطف . فالعمل الفني هو عمل جدي يحاول ان يبقي التجربة في حدود المعاناة ليبقي ، في الآن ذاته ، على حياتها وحيويتها ، الا انه لا يسترسل في الاستهتار والفوضى ، لان كل عمل فني ينطوي على وحدة عضوية عميقة ، بحيث اذا اسقط اي جزء من تلك الوحدة يختل العمل او يتشوه او يستحيل كما سوف نرى . واصحاب المذهب الرمزي انفسهم كانوا من عبيد الشعر ، يدققون في لفظه وصوره ويوقّعون كل حرف في مظانه بحيث يكون ، في الآن ذاته ، حرفاً في لفظة ونغماً في سمفونية القصيدة . او لم يكن مالرمي من أئمة هذا المذهب وقد كان شعره نوعاً من النحت بالنغم واللّفظ . ولعل السرياليين انفسهم كانوا يتولون اللاّمنطق الظاهري لينفذوا الى روح المنطق وأعماقه . وحتّى في اشد الصور هذياناً في شعرهم نعثر على نوع من المنطق العميق المكتوم . ولقد انقضى الى غير رجعة الزمن الذي كان يعتقد فيه ان الفنان هو انسان مرتجل ، مهووس ، يخرّب اداة الحقيقة في العالم ويسخر من الواقع الفعلي الذي تخبط فيه الانسان وانما الفنان هو ذاك الذي عانى حسرة الحقيقة حتّى اوشك يقينها ان يصرعه فتبلجت له في الرؤيا .

## البواعث العامة للتجربة الفنية (١)

الممنا في الفصل السابق بالطبائع العامة التي تصدر عنها وتتميز بها التجربة

(١) راجع كتاب مصطفى سويف : « الأسس النفسية للابداع الفني – مصدر سابق

الفنية ، وفيما يلي نلمّ بالاسباب التي تدفع الفنّان الى الابداع وتحقيق الآثار الفنية . ولا شك ان ثمة عقدة من الاسباب التي نكاد لا نلمّ ببعضها حتى يطالعنا البعض الآخر الذي له دور نسبي فعّال في كل عمل فني . ومهما يكن فان العمل الفني يصدر عن نوع من السعي الى معانقة الحرية الكلية في فهم النفس والعالم والحياة . هذه الحرية لا تعني الفوضى بل انها محاولة للعثور على نوع من الارادة في تجاوز الحدود التي ترسمها الحواس ودأب عليها العقل في تفسير الوجود وتحديده . لهذا لا نرانا مغالين في القول ان الفن هو وليد توق الانسان الى الحرية وشعوره بها شعوراً عميقاً يفك عقال نفسه ، فينبري للاشياء يهدمها ويبنيها من جديد وفقاً لليقين الذي يتحصل له او ينزل عليه منها . الفن هو تحرر من عبودية العالم وانتقاض لحتميته بعد ان يستعيد الانسان جناحي الحرية الاولى التي كان ينعم بها . ولعل بودلير كان يشير الى شيء من ذلك في قوله : « ايها الموت ، ايها القبطان القديم ، لقد آن الاوان ، لنرفع المرساة ، هذا العالم يضجرنا ، واذا كانت الارض والسماء سوداوين كالمداد ، فان قلوبنا التي تعرفها هي مليئة بالاشعة. لا فرق اكنا نمضي الى النعيم او الى الجحيم. المهم ان نعثر على ما هو مبتكر وجديد . »

ومعاني هذا المقطع تنمّ عن النزعة الغامضة التي تزجي بالفنان الى الثورة والرفض بحيث ينقض المفاهيم المقررة والمتداولة . فالعالم الذي يشخص امامنا هو عالم متكرر، رتيب، تجمّدت معانيه في حدود العلم والمعرفة بحيث يشعر الانسان انه وفد الى عالم جاهز ثابت ننفعل به ولا نفعل فيه . ولقد احس الفنان ان له الحرية في استطلاع عالم آخر وراءه او عبره ، يتلمس ما يلمس ويجسد الهارب والمتحول مما لا يحفل به العقل المسالم المتهادن . وهكذا فان الباعث الاول للتجربة الفنية يكمن في رغبة التغيير والتعديل والتبديل، هي رغبة الافصاح عن الخوالج بما يخالف الاعراف او بما يتخطاها . وحيثما حدث تناقض وخصام في النفس او بين النفس والعالم الخارجي اكان ذلك في مظاهره ام في

قيمه وعاداته وتقاليده ، عندئذ تتولد التجربة الفنية . ولا غلو في القول بأن سلبيات الحياة تغدو ايجابيات في الفن وان ايجابياتها تستحيل الى سلبيات فيه . فالداء والعاهة والفقر والشر والقبح والظلم والجهل والتخلف والموت وكل عاهة تصيب الوجود والانسان الذي يحبو على صدره انما تدوي دوياً عميقا في وجدان الفنان وتحفزه الى ان يقول قوله او يرسم رسمه او ينحت نحته وما الى ذلك من وجوه اخرى للفن . اما الخير والعافية والحسن وسائر ايجابيات الحياة فتبدو اقل تأثيراً في افاضة التجارب الفنية العميقة. ويمكن ان نوجز ذلك على الشكل التالي :

### اولاً : الصراع بين الواقع والمثال والسعي الى تحقيق الذات :

لا شك ان الانسان يولد بأهبة من الميول والعواطف والنزعات الغامضة والصريحة وهو انما يحاول ابداً ان يحقّق ذاته في الوجود . يحققها بالفعل او بالفعل والقول . الا ان المحاذير الواقعية والاجتماعية والاخلاقية كما ان حدود الطاقة البشرية هذه كلها تحول بينه و بين تحقيق ذاته تحقيقاً فعلياً عقلياً كاملاً وهو يعمد عندئذ الى الفن لاكمال النقص الذي يعتريه من نفسه ومن الحياة ومن الآخرين ، يحقق بالفعل النفسي ما عجز عنه بالفعل الواقعي . ولو قدر للانسان ان يعي كل شيء وان يحقق كل شيء ، وان يكون الواقع الذي يقيد فيه هو صنو للمثال الذي يحلم به لما كان ثمة اي مبرر للفن . وهكذا فان . وراء التجربة الفنية محاولة لاستكمال الذات وردم العاهات ومواضع الضعة والنقص والجهل في الوجود . مثال ذلك نعثر عليه في كل فنّ من الفنون . فلو ان الشعوب القديمة رضيت بواقع الذلّ والعار الذي لحق بها لو انها ارتضت العبودية لما نشأت ملحمة الالياذة التي تتغنى بحلم البطولة وتمجد الابطال الذين حرروا الانسان من عقال الازمات التي تهدد مصيره . ولو ان المسيحيين الاول في القرون الوسطى قنعوا بالعبادة في مواقع يسيرة حقيرة لما نشأت تلك

الكاتدرائيات الغوطية التي صمّم لها فنانون متفوقون وابتناها الشعب بسواعده المؤمنة . بل ما لنا لا نتولى الافراد . من هؤلاء الفنان الرسام تولوز لوتريك وقد كان يراوده حلم الفروسية وقد تجدل عن فرسه وكسرت ساقاه وعادت قامته اثر ذلك قميئة ، ونكاد لا نقع في رسومه الا على الخيل في فورة انطلاقها والنساء ذوات السيقان الكبيرة المديدة وهو انما كان يتعوض بذلك عن عاهته وفشله ورزوحه تحت وطأة القدر الذي اصابه بما يعسر ترميمه واصلاحه . ومثله فان غوغ الذي كانت تتخطفه الرؤى النائية السحيقة لعوالم اخرى على حطام العالم الفاشل الذي كان يحيا فيه،وقد خلع من رؤاه العجيبة شبه المرضية على لوحاته ، فبدت الوانه وكأنها الوان اخرى وتراءت الطبيعة وكأنها مكسوة بوشاح من الحنين الى ربوع اخرى موشّحة بنوع من الاصفرار الفاجع . واذا تولينا فن العمارة وهو الأنأى عن الذاتية ، فان العمارات الكبرى تجسد المثال الذي كانت تتوق اليه شعوبها . فالبناء الروماني يجسد حلم البطولة والقــوة والفخامة وليست تلك الاعمدة الجبارة التي كان يقيمها في وجــه الارض والسماء الا لتعبّر عن فكرة العظمة التي اشبع بها وجدان ذلك الشعب فكأنه كان يعاند بها القدر . اما الاغارقة فانهم اخذوا بحس الجمال والتــآلف في الملامح والقسمات،فبدت آثارهم وهي تجسد حلم الجمال الداني والنازح في آن معاً . ومعظم الفنانين والشعراء والادباء كان نتاجهم مرتبطاً بواقع سيرتهم وطباعهم حيث اننا نستشف الازمات التي ارتهنوا لها من خلال آثارهم ، بل انها تمثل طباعهم التي طبعوا عليها . اينا لا يدرك العلاقة العميقة بين سيرة لامرتين وديوان التأملات الذي كان له دوي عميق في معاصريه ؟ وليالي موسيه اليست ثمرة الخصام والنزاع والالم مع جورج صوند وبعض اناشيد شوبان اليست كذلك صدى لتلك العلاقة ؟ والامثلة على ذلك تطم وتكثر وانما المهم القول ان الفن هو غالباً ، وليد الصراع بين الواقع والمثال وليد التضاد بين النفس والارادة والحتمية الداخلية والخارجية .

ثانياً : الحتمية :

قد تكون الحتمية هي الاخرى مـــن اهم بواعث التجربة الفنية . ونفهم بالحتمية تلك الحالة التي تستبد بالنفس في عواطفها وميولها واهوائها او التي تسيطر على الانسان من الحياة والقدر . ولقد كانت الآثار المسرحية كلها متولدة عن هذه الحتمية التي تسير الانسان بخلاف ارادته . فهرميون في مسرحية اندروماك مسيرة بهذه الحتمية العمياء ، بحيث انها تعمل بخلاف ما تريد وتريد بخلاف ما تعمل . انها تكره بروس خطيبها الذي صدّ عنها بعد ان تتيم بزوجة هكتور، انها تود ان تقتله بعقلها ولكنها تحبه بقلبها . ومن الانشقاق الذي تنفصم به ذاتها بين حقد وود تولدت التجربة الفنية الرائعة التي عبر عنها راسين . وليس مسرح شكسبير سوى معرض لشتى الحتميات التي ترتهن الانسان حتى الجنون والرعب والموت . أولا نشهد في الآثار التي خلفها الرومان من دونهم محاولة لتحدي حتمية العالم واختراق نواميس الممكن وتجسيد عظمة الانسان بحيث تعارض عظمة الطبيعة وتتفوق عليها . فعبر كل تجربة فنية حالة عصيان وتمرد حتى قيل ان الثورة الفرنسية خرجت من رحم الادب الفرنسي الذي حاول كتّابه وفنّانوه ان يتصدوا للحتمية السياسية والاجتماعية والدينية التي وكانت تفرض عليهم . بل ان وراء كل اثر فني سعياً لنقض حتمية العقـــل والحواس والعرف والعادة وسائر تقاليد الفكر والدين والاخلاق . ولنتول في صدفة التمثيل الشاعر العربي ابا نواس وقد كان مجونه محاولة منه لنقض حتمية الاصل الذي كان يتغنى به العرب وحتمية الدين الذي يفرض حدود الفضيلة ولم يكن شعره سوى ترافع متمرد وقانط في الآن معاً لرفض هـــذه القيود والحدود . والمتنبي ثار على حتمية الواقع في عصره وندد بالعبودية والكذب والنفاق وليس الفخر الذي يجهر به سوى محاولة لاثبات جدارة الانسان الحر الذي قيمته في ذاته وانسانيته ازاء القيم المصطنعة بالتملق والنفاق في عصره الواقع تحت وطأة العبودية والاستزلام للنير الاعجمي . ويمكننا القول انه حيثما

كان ركود وجمود وسكون ركد الفن وسكن واستسلم وزالت مبرراتـه وبواعثه . وحيثما كان عصيان وعنـاد وصمود فان التجارب الفنية تتبلور وتتجدد وتتعدد . وقد ينشأ نوع من الفن في البيئات المترفة التي لا تعاني هماً من النفس والوجود، تلك بيئات انتشرت فيها الرفاهية وذاع الترف الا ان الفن الذي يتولد فيها انما هو تعبير عن فراغ النفس من هموم الانسان والحياة بحيث يغدو ذلك الفن اداة للزخرفة واللهو والتفنن بالصنعة الجافة الموات .

ثالثاً : حتمية القدر :

الا ان الحتميات ترد على مستويات متباينة ، فمنها الحتميات التي يخني بها القدر على الانسان ، كالعاهة والداء والهرم والتغيير ، اي تلك الصيرورة البطيئة الى العدم ، والحتمية القدرية هي اشد انواع الحتميات لانها مرتبطة بقضية الحرية والقدرة الانسانية ، بمبدأ التخيير والتسيير ، الانسان يتوهم أنّه سيّد الوجود وسيّد نفسه ، الا ان القدر يؤكّد له انه ليس سوى ضحية هالكة بين يدَيْه . وهذه الحتميّة هي التي دعاها الاغارقة القدر ، تلك القدرة الغامضة الواضحة التي لا حدود لها ولا قيود ، انها هي التي تُقدّر النصر والهزيمـة والقوّة والضعف ، والحياة والموت ، وقد قيل ان البطل الدائم في كل مسرحية اغريقية هو القدر ، يلعب بمصائر الاشخاص وأقدارهم دون ان يظهر عـلى مسرح الاحداث . والعرب انفسهم شعروا بتلك الحتمية وقد اسموها الدهر وقد نسبوا اليه كل غدر وعاهة ومصيبة تُلِمّ بالانسان كما انهم لا يبرحون يعاتبونه ويبثّون شكواهم من اقداره المستبدّة الظالمة . وفكرة الدهر هي قوام معظم القصائد العربية ، حتى ان المتنبي يكاد لا يخاطب سواه في باب الغضب والتذمر والشكوى . ومعظم الموضوعات التي تداولتهـا المدرسة الرومنسية كانت مرتبطة بهذا الحس الفاجع الذي يتسيرون به والذي يؤول بهم في النهاية الى الموت . فالحنين الى الطفولة والبكاء على الاطلال العافية ومعانقة الالم ليست

كلها سوى اساليب متباينة للنوح من وطأة القدر الذي يرتهن الانسان . وربما كان الفن هو السبيل الوحيد للانتصار على الزمن اي القـــدر فانه يسعى الى اقتناص الخلود من دونه . فالرجل الاول الذي رسم مآتيه على جدران الكهوف والمغاور او الذي نظمها في ملاحم تطول او تقصر انما كان يسعى في وعيه ولاوعيه الى الانتصار على ناموس الاندثار والانقراض . كان يحاول ان يعاند قدر الزوال . والى الآن فان الفن خلد لنـــا المآثر والعواطف والمواقف التي عاناها وحفل بها وجدان الفنانين . فالالياذة خلدت الصراع الدامي الذي نشب بين طروادة واثينا . واننا اذ نتلوها الآن ، نعاني الهموم والمصاعب التي أثقل بها وجدان تلك الشعوب كما اننا نشعر بفرح النصر وذلّ الانكسار كأنه ما زال قائماً قياماً فعلياً الى الآن . ولو شخصنا امام أية لوحة لفنان لتأكد لنا ان الفن كان محاولة للانتصار على الزمن بل انه انتصر عليه انتصاراً فعليـــاً من دون صاحبه .

ومهما يكن فان شعور المرء انه واقع في قبضة قدرة عليا تتصرف بمصيره رغماً عنه ، غالباً ، ان ذلك الشعور هو من بديهيات المشاعر التي تنتاب النفس في معايشتها للحياة في كل غداة . وهذا الشعور الذي يصارعه الانسان ويغالبه هو في اصل معظم التجارب الفنية . ولقد اعتبرت هذه الحتمية الخارجية على انها الاشد لان ارادة الانسان لا سلطة لها عليها كما انها ليست متولدة مـــن النفس بل مقحمة عليها من ناموس خارجي قاهـــر ما زال الانسان ينقضه ويرفضه عبر العصور . ولعلّ الحضارة كلها ليست سوى محاولة قائمة صماء للانتصار على حتمية الزوال والصيرورة والانقراض ، وليس الفن سوى هامة اي نشاط حضاري .

رابعاً : حتمية الغرائز :

ان الدراسات النفسية الحديثة تؤكد على عمق فعاليـــة الغرائز في المصير

البشري . ويبدو ان الطبيعة ابدعت في نفس الانسان نوعاً من التسيير بالنسبة الى كل ما يتصل بالبقاء وخلود الانسان والعالم . وهذه الحتميات المرتبطة ببقاء الجنس البشري هي ما ندعوه في عصرنا بالغرائز . وكل غريزة فينا هي قوام من مقومات البقاء للنسل والحياة عبر دوامة الحياة والموت . واهم تلك الغرائز هي غريزة تنازع البقاء – اي تلك القوة الغامضة التي تدفع الانسان للمحافظة على حياته حتى وان كان ذلك على حساب الآخرين وحياتهم . وهي في اصل الحروب والمنازعات واكتشاف ادوات القتل والدمار ، وهي التي تدفع بالمرء الى طلب المال والثراء خوفاً من الفقر الذي يتنفس فيه روح الموت ، والى طلب السلطة الى توهم بنوع من القوة ونوع من الانتصار وان كانا يحملان في رحمهما الضعف والهزيمة . وهي التي تجري بالمرء الى طلب الجاه الذي يوهمه بأنه تجاوز مصير سائر الناس ونجا منه . وما دامت هذه الغريزة هي في أصل كل انفعال نعانيه، في أصل أفراحنا وأتراحنا، نجاحنا وفشلنا، .فهي في الآن ذاته في أصل كل تجربة فنية مبدعة، انها في اصل الملاحم والهياكل والقصور التي يبتنيها الانسان وكأنه يعاند بها الحتميات الخارجيـــة.وهي في اصل الاساطير الاولى حيث اتحد الحس الديني والفلسفي والفني في نوع من الرؤيا التي تجسد خوالج الانسان بين قبضة القدر . ولعل في تعبد الاولين للخصب لعودة الحياة الطبيعية شيئاً من الفرح بتحقيق غريزة حب البقاء . كما انهم احتلفوا بكل ما له صلة بالنسل الذي يتجاوز به الانسان قدر زواله في خلوده بالآخرين . وحتى اعياد الصخب والسكر كانت تعبر عن فرحهم وهم ينعمون بين احضـــان الوجود . وقد كان الفن أبداً حميم الصلة بهذه الغريزة بل انه لم يعن بما دونها لانها المرتكز الاساسي لمصيره في الوجود.وعبر أي أثر فني خالد تتلامح لنا هذه الغريزة بشكل غامض او واضح حتى ان اللوحة التي تنقل منظراً طبيعياً معيناً تصدر في ضمير الفنان عن رغبة في تخليد تلك اللحظة والهرب بها من بين يدي الزمن المحيل . أولا تشهد الآثار الباقية اثر الاغريق والرومان على ذلك. ولنتول في صدفة الاختيار قلعة بعلبك ، الا تشهد عن رغبة عميقة في تخليد الآثار على

اديم الزمن ؟ تلك الاعمدة الجبارة المرتفعة امام الليل والنهار كأنها تصيح وتقول ها انني انتصرت على ناموس الزوال الذي هو العدو الازلي للانسان .

خامساً : غريزة الجنس :

يعتقد فرويد ومعظم الباحثين النفسيين ان غريزة الجنس هي عميقة التأثير على الانسان ولاوعيه . فالوعي يكبت الغرائز ويحدّهـا ، ذاك ان الغريزة تحاول ان تحقق ذاتها بأية وسيلة كانت وهي فاقدة الضمير والحرج ، غايتها تقتصر على ذاتها اما الانسان ، فانه يقيّمها بقيم الحلال والحرام والخير والشر وما الى ذلك من عقد وثنائيات . ولقد بين فرويد ان الغريزة عندما تكبت تنقلب على ذاتها وبدلاً من ان تكون أداة دنيا لتحقيق الذات تتحول الى اداة عليا تتنفس في بعض النشاطات المثالية وهو ما دعاه بنظرية التسامي . وفرويد يعتبر ان النفس مؤلفة من ذوات متعددة ، في الطبقة السفلى منها ما دعـاه بالليبيدو ، وهي الطبقة المحشودة بالميول والغرائز والتي لا حدود فيها بـين القيم ، انها الذات التي لا غلوّ في دعوتها بالذات البهيمية فينا والتي تطعّمت عليها الذات العليا ، الذات المثالية او الايد ومن توازن هاتين الذاتين يتولد الايغو اي الذات التي نحيا بها . وفي رأي فرويد ان الفن ليس سوى تسام الليبيدو : « ان التهيجات الشديدة الصادرة عن ينابيع متعدّدة من الجنس تعبر عن سبل للتحول في حدود اخرى بحيث ان تلك الحتميات التي كانت خطرة في البدء تبدع قدرة هائلة على القدرات النفسية وبخاصة القدرة على الابداع الفني ». وفي مكان آخر تراه يؤدي ذلك بعبارة اشد صراحة : « هناك نقطة واحـدة لا يعروني الشك ازاءها قط وهي ان الانفعال الجمالي يصدر ويتحدّر من منطقة الاحاسيس الجنسية ». والواقع ان الفن لم يعرف في تاريخه اي فنان من الخصيان. فالخصي الفـاقد الرجولة تمحي من نفسه مواقف الاثارة والصمود ، وكان افلاطون قد اشار من قبل في قوله : « ليس ثمة انسان وان لم تكن له اية صلة

بالشّعر ، الا ويغدو شاعراً عندما تلمسه يد الحب ». على ان العاطفة الجنسية المبدعة ليست العاطفة المبذولة الساقطة وانما تلك التي تحرص على ذاتها وتتسامى انها الغريزة غير المتحقّقة . لهذا كان بول بورجيه يردّد كلمته المأثورة : «ان مواقعة اية امرأة تكلفنا نصف كتاب جديد نؤلفه » . وهو انما ينوه بذلك الى قوى الغريزة عندما تكبت تحتقن وتولد في النفس قدرة هائلة على الانفعال والمعاناة والشعور بوطأة الاحداث والاشخاص . وربما المح العرب الى شيء من ذلك قبلاً ، في قولهم ان فلان هو شاعر فحل ، وقد تلمسوا صلة ما بين الشعر والفحولة ، كأنهم يؤكدون بذلك على نوع من التفاعل الغامض بين الفن وقوة الصلب في الرجل . ذاك ان التجربة الفنية تقتضي في صاحبها نوعاً من الصمود والثورة والحدة في الانفعال وقدرة على افتراع رحم المجهول مما لا يتيسر للمرء اليسير الهين الذي يقبل بكل واقع ويرضى بكل عرف . واتباع فرويد يغالون بذلك كله حتى انهم يعتقدون بأن كل تجربة فنية ليست حلولاً محل الغريزة الجنسية بل انها نوع من التحول ، فالتسامي الفني كما يقول هؤلاء ليس تمويهاً للغريزة الجنسية . وهكذا فان التحول يجري بين الذات الدنيا الليبيدو والذات العليا فتكون الاولى هي مادة التجربة الفنية بعد ان انتقلت الى الذات المثالية وتطّهرت بها واتّخذت منها واقعها الجديد . اما العاطفة الجنسية التي تتحقق بالفعل الواقعي الفعلي فانها تموت بذاتها عندما تتحقق. ومعظم الشعر والنتاج الفني تولد في فنانين كبتت فيهم عوامل الجنس فتطهرت بالحرمان والشوق والالم . وقد نورد في هذا الصدد امثلة لا حصر لها امثال ليلى والمجنون وقيس ولبنى في الشعر العربي وبياتريس ودانتي ولامرتين والفير وبودلير ومدام دي ساباتيه والفرد فينيي وماري درفال وسواهم ممن لا سبيل الى تعدادهم .

الا ان هذه النظرية تمثل جزءاً من الحقيقة ولا تمثل الحقيقة كلها. ولو كان الباعث الاهم للابداع الفني هو القوة الجنسية لكان فيه نوع من الغريزة القاتمة

التي لا تحفل بالحقيقة والكشف والاتصال الحميم، العميق بقوى الغيب في الضمير والحياة والوجود . فقد تكون قوة الجنس من المقبلات والمؤثرات ، ولكنها ليست السبب الاهم . وهكذا فان نوعاً من اللاّوعي الذي قال به فرويد واتباعه وهو اللاّوعي المتّصل باللحم والدّم والغرائز والشّهوات ، وقد يكون شديد التأثير على تصرف الانسان الا ان ثمة لاوعياً آخر هو نوع من اللاّوعي المثالي وهو الذي تكبت فيه الروح، انه نوع من اللاّوعي الروحي كما كان الاول نوعاً من اللاوعي الجسمي المادي . فالروح ذاتها التي نحيا بها هي اسيرة في قبضة الجسد كما قيل من قبل ، بينها وبين جسدها عداء مستحكم، هي تشدّه الى اعلى الى المثل والافكار المجردة والجمال العاطل عن كل شهوة ولذة ، والجسد ينيخ بها الى اسفل ويحاول ان يقيّدها بالشهوات واللّذات الدنيا . والفن يتولد من تناحر وتنافر هذين اللاوعيين ، انه يصدر من انتصار اللاوعي الروحي على اللاّوعي السفلي وان كانت الغرائز والميول ما زالت تمتد فيه وتؤثر به . وهذا ما دعاه ماريتان بلاوعي النفس . فبعيداً عن المناطق المضيئة عن الافكار المحدّدة والاحكام الواضحة ، بعيداً عن الالفاظ والقرارات الحاسمة ومواقف الارادة يقبع عالم آخر هو عالم الخلق في ظلمة الروح وليلها الابدي . فالظلال الهادئة الساكنة في لوحات رامبرانت والصور الصوفية في رسوم غركو والسلام القرير الذي ادركه بتهوفن ، تنطلق كلها من عالم روحي لا صلة له بعالم الليبيدو والذي يقول به فرويد . بل ما لنا لا نذكر الآثار الفنية الكبرى في الهياكل والكاتدرائيات والمساجد بل تلك الصور والرسوم التي تزين جدران كنيسة سكستين والسمفونيات والقداديس الدينية. ما علاقة هذه الانجازات بالعالم السفلي الذي اشار اليه فرويد ؟ ولنتول ، في صدفة التمثيل كذلك المزامير وسائر الاناشيد الدينية . الواقع ان الفن يصدر عن عملية معقدة في النفس تتداخل فيه بواعث لا حدّ لها وانما نشير هنا الى تلك الآثار السامية من كاتدرائيات ومساجد ورسوم حفل بها الفن الاوروبي حتى انه لم يكد يدع

مشهداً من المشاهد الدينية دون ان يخلده بلوحة. ان ذلك كله كان وليد التجاذب والصراع بين الذات العليا التي تتوق وتحن الى المثال والمطلق والذات الدنيا او التي يدعوها فرويد الليبيدو، وهو نزاع دام مرير يحاول به الانسان ان يتحرر من أدران الشهوات وينقطع الى التعبير عن الذات العليا القائمة فيه والمقهورة على امرها تحت وطأة الغرائز والميول والحتميات والعبوديات. فتلك الكاتدرائية التي ينهد رأسها في الفضاء تجسد نوعاً من اللهفة في النفس الى الانطلاق والخلاص من سجن العالم والمادة والحس والعقل والاعراف والتقاليد ومن قيد الجسد الى تلك الحرية التي سقط الانسان من عدنها حيث كان يحيا هو والحقيقة في وحدة شبه تامة. لهذا نقول ان الليبيدو السفلي لا قبل له بتوليد التجارب الفنية الكبرى الا اذا احتضنتها نفوس سامية كبرى تحمل هم الانسان وخلاصه وكرامته وحريته، وهي تحقق بالفعل الفني ما عجزت عن تحقيقه بالفعل الواقعي. فأية تقوى كانت تتضمخ بها نفس ذلك الراهب الذي كان ينفق ايامه ولياليه لنظم التراتيل او لرسم ايقونة خاشعة منبعثة من اعماق وجدانه المكفهر، بل اية نشوة كانت تأخذ الصوفي في نظم اناشيد التغني بالعزة الالهية وهو انما كان يتوهم من خلال ذلك انه تخطى شرط مصيره البشري القاصر وعانق المطلق الذي هو الله او الروح. وقد نتولى في هذا المقام المزامير التي نظمها سليمان بن داود كما قيل، وهي من اجمل الآثار الشعرية ولم تكن في نهاية مطافها سوى تعبير عن الانسحاق والتوبة والترجي في عالم أفضل تحت وطأة الحواس والخطيئة، اي تلك الذات الدنيا التي دعاها فرويد فيما بعد بالليبيدو. وعبر لوحات الخليقة وسمفونياتها التي رسمها او الفها الفنانون نستشف حنيناً هالعاً الى الغيب وشوقاً فاجعاً للتحرر من ربقة العالم السفلي وهي انما تولدت من ذاتها ومن رغبة الانسان في تجاوز الوجود الغريزي المادي الجسدي المظلم الذي ارتهن له والذي لا يعثر فيه على حقيقته الكلية الفعلية.

ولنتمثل، كذلك بقصائد « ازهار الشر» لبودلير ففيها وصف العالم اللذة حتى اعماقها الفاحشة ولكن عبر ذلك كله يطالعنا وجه الشاعر المتجهم الكالح الذي يواقع الخطيئة برعب وقنوط ، فهي وليدة الصراع بين الذات الدنيا والذات العليا. تنتصر الاولى فتفحّ اللذة فحيحها المنكر في شعره، وتنتصر الثانية فتضيء انوار الروح وتشف المادة وتعرى . والامثلة على ذلك لا تندر بل انها قائمة في متن كل اثر فني وليست أفاعي الفردوس التي نظمها ابو شبكة والخمريات التي تهتك بها ابو نواس والقلق الوجودي الذي تنكّد به طرفة ليس ذلك كله سوى حصيلة لذلك الانشقاق بين ذات تقليدية بهيميـــة حسية شهوية وذات روحية مثالية ترفض اليقين الشائع وتستبدل عليه يقيناً دائماً قائماً .

سادساً : حتمية العواطف والميول :

ومن ذلك كله يتبين لنا أن أي أثر فني هو أثر نفسي روحي وقد قيل ان الفن هو تعبير عن روحانيّة العالم وصوفيّته ، ونقول انه تعبير عنهما مـــن معاناته لثقل المادة ووطأة الحواس والخطيئة والقصور . ومـــن هنـــا كانت العواطف والاهواء هي مولدة للتجارب الفنية كالغرائز لانها متولدة منها او متّصلة بها في نوع من الاتصال . ووجه الحتمية في ذلك ان الانسان لا حرية له امام عواطفه وميوله فهي تتولّد فيه دون ارادته . الانسان لا يفرح بالارادة ولا يحزن كذلك وهو لا يحب ولا يكره لا يحسد او يحقد ولا يغار ولا يطلب الثأر وما الى ذلك باختيار منه وانما تلك الاحوال تمتطيه وتكون فيه اشاء أم ابى . وقد يكبتها ويموهها بالارادة لكنها لا تزول وتبقى في لاوعيه اشد حياة مما كانت عليه وهي في وعيه . والتجارب المسرحية الكبرى ليست سوى تجسيد للنزاع الدائم الدامي بين قوى النور والظلمة في الانسان بين الهوى والواجب بين العقل الذي يدلّ على الخير والقلب الاعمى الذي يسوق الى الشر ، بين العبودية التي يسلس بها الانسان لرغباته والحرية التي تدفعه الى التخير منها وفقاً لما هو شائع في الضمير . ومعظم ما سقناه بشأن الغريزة يمكن ان يساق

بشأن الأهواء والميول لانها تقبع او تظهر في الذات المظلمة او في اللبيدو وفقاً لفرويد. وهكذا، فان الحتمية الغريزية والحتمية العاطفية هما امتداد، احداهما من الاخرى وهي هي هناك قابعة كالظّل المتواري القاتم في ضمير كل أثر فني . فالرسام رفائيل المتوازن المتآلف في آثاره كانت تنبجس احياناً من اعماق لوحته ملامح مرتعشة بالقنوط والخوف ، حتّى تساءل معظم النقاد اذا لم يكن ثمة رفائيل آخر الى جنب رفائيـــل الظاهر المتآلف . ففي موضوعاته يتكرّر موضوع البطل ، والفارس المنتصر على الوحش والتنّين ، مما يثير العقل من رقاده كما كان يقول غويا . والواقع ان البطل هو وليد اللاوعي الاجتماعي ، كان كذلك منذ عهد الالياذة ، يجسّد سمو القوى الايجابية التي تنقذ الانسان من السلبيات المناقضة . فهناك الفارس الذي يشهر الحربة على التنين الذي يهم بافتراس الاميرة ورسم القديس جاورجيوس المتدرع بالنحاس ناحراً التنين ومثله القديس ميخائيل وكذلك رسم القديسة مارغريت بعد انتصارها . وهذه الرسوم تنم عن التسامي الظاهر والمضمر في نفس الفنان ، انه يطلب الخلاص من تنين العالم ووحش الحواس والشهوة والعاهات ويمثل حلم الانسانية الخارجة من الحدود التي رسمت لها وقيدت بها، الانسانية التي اسقطت عن كاهلها عبء اللبيدو ، وفقاً لتعبير فرويد . ففي كل اثر فني صراع بين الشيطان والانسان او الملاك ، وحتى في رسم زهور بريشة مشعة نستشف نوعاً من الحبور بالانتصار على شيطان القبح . اما ديلاكروا ، فان رسومه قد تعتبر نوعاً من الوثيقة الحميمة عن صراعه مـــع الابالسة وقوى الشر في العالم . وهـــو لم يطلب العودة الى الكلاسيكية الا من خلال نزوعه للعودة الى سلطة العقل الذي يكبح جماح الانفعالات والغرائز . ففي رسومه : دانتي وفرجيل في الجحيم ، وابلون المنتصر على الافعى بيتون ، واورفي يجذب ويروض الوحوش المفترسة والمسيح يسكّن العاصفة ، في هذه الرسوم كلها تطالعنا الرغبة الظاهرة والمضمرة التي كان يتوق بها الى الانتصار على القوى الشريرة السوداء في الوجود .

## حول الموضوع والثقافة في الفن

ان الفنون لتتباين ، فيما بينها على أهمية الموضوع . منها ما يطفو الموضوع على لجّته ويشتمل عليه ويسوقه مساقه ، واكثر ما يكون ذلك في الفنون اللفظية ، اذا جاز التعبير ، أي الفنون التي تعبر عن ذاتها بالالفاظ ، كالقصة والمسرحية والمقالة والشعر وما اليها . ومنها ما يتضاءل قَدْرُ الموضوع المباشر المحدّد فيها ، ويتضمن عبرها في حالة من احوال النفس ومن المعاناة الواضحة الغامضة ، كما هو الشأن في الموسيقى . ومن بين هذين الطرفين تقوم الفنون الاخرى ، مترجّحة الاهمية بالنسبة الى الموضوع . ومهما يكن ، فان طبيعة الموضوع ومفهومه تطورا عبر الزمن ، ولم يعد الموضوع جاثماً محدّداً في حدوده التقليدية ، وانما أسبغت عليه الايحائية ، اي انه اتخذ وسيلة ، بعد ان كان غاية ، وبات ذريعة ، بعد ان كان هو البداية والنهاية . فالموضوع هو المادة الظاهرة للفن وانما المادة الفعلية هي النفس وصراعها في الوجود ونهودها فيه الى الفعل وممارسة الحرية وتعديل نواميس المصير البشري وما الى مما سوف نتصدّى له في حينه .

وثمة انواع متباينة من الموضوعات في الفنّ ، منها ما يطغى بطبيعته الانفعالية على الابداع ، غالباً ، فيسيّره بدلاً من ان يتسير به ، ويمدّه بدلاً من أن يستمدّ منه ، ويكون هو الطاغي المسيطر ، فيُذْعن له الفنان وينقاد اليه . فتتعطل بذلك السوية الفنية او السبل الابداعية وتحلّ قيمة محلّ قيمة اخرى . وتؤخذ المقاييس بغير عيارها . ومن تلك الموضوعات المستبدّة الانفعالية ذات الصخب والجلبة والتي تتكشف بعد حين عن فقاعة من الهوس ما يمتّ بصلة الى القضايا القومية الطارئة . ولسنا نزعم بذلك ان كل موضوع قومي او وطني هو من الموضوعات التي تنقضي في غثاء من العواطف وزبد من الانفعالات .

فالموضوع القومي والوطني يفجّرُ أبعاداً سحيقة لانه مرتبطٌ بمصير السعادة والتعاسة في الفرد وفي القوم وبمعاناة الكرامة والحرية وتحقيق الذات في الوجود، وانما نُنَوّه في بحثنا هنا بالانفعالية الخارجية الطارئة التي تغشى غالباً تلك الموضوعات، وسبيل اليسر والدنوّ الذي تُؤخَذُ وتُؤدّى به، ممّا يدعها مُقْفلةً على ذاتها، راسفة في طفيلياتها وجزئياتها وأعراضها الهالكة التي لا قِوامَ لها. وغاية ذلك ان يبذل الفنان في الموضوع ما هو مبذول فيه، قائم في متنه، او ما هو مطروح على اديمه، يعرفه الأمّيُّ الجاهل ويعرفه العالم والمنفعل المبدع وعديم الانفعال والقاصر الهموم. ويغلب في تلك الموضوعات ان تأتي عليها صور التمثيل والتدمير والخراب، او نزوات الحماس والتهديد والوعيد، دون ان تتفتّق في الموضوع براعمه الحميمة الخفية وتنجلي الابعاد النفسية والانسانية التي ينطوي عليها، وقد يُنْظر فيه الى قيمته الوطنية والاخلاقية والتحررية بدلاً من قيمته الفنية والابداعية. وذاك يعني ان القارىء يهب الموضوع قيمة بذاته، ويقحم القيمة الوطنية والاخلاقية على القيمة الفنية، ويأخذ الفن بغير مأخذه. والفن مستقل بذاته، اي انه يُقَيّمُ بحدود الخلق والمعاناة والتقصّي في ضمير المظاهر، ولا يُنْظر فيه بمؤدّاه الخلقي الوطني. واذا ما الزمناه بتلك الالتزامات واكرهناه على السوية الوعظية والاصلاحية بارادة من الخارج، فانه ينبو ويخبو وتتعطل قدرته في الانتصار على الزمن والتعبير عن المطلق وعما تهجس به النفس ولا يطاله العقل ولا تتلمسه الحواس. غاية الفن ان يستقطب الحقيقة بذاتها وان تبدّتْ ناشزة منطقياً وعقلياً، بله وطنياً واخلاقياً. في الفن تكون الحقيقة غير موصوفة إلاّ بذاتها، بل لنقل إنها الحقيقة الانسانية الطافرة، المتمرّدة، والتي قد تصطدم اليقين الاخلاقي والبرهان العقلي والتي قد تنبو عن السوية الاجتماعية. حسبها ان تكون ذاتها وان تُوَفّقَ في التجسّد عبر المظاهر والرموز والكنايات وكل وسيلة اخرى تمكّنُها من ان تتحقّق كلياً ونهائياً. غاية الفن هي التعبير

عن الوجود ، الوجود الغريزي الاول والعاطفي والانفعالي ، الوجود البكر الذي لم يُرْتَهَنْ لمقتضيات المجتمع والاخلاق والمنطق والبيِّنة والتوضيح والتصريح واسر المعاناة في أطُر الافكار الَّتي تُمَوِّهُها وتُزيلها ، فيما هي تسعى الى تمثيلها . كم من القصائد التي نُظِمَتْ في أحداث وطنية ، استَعَر أوارُها تحت وطأتها ، فلما تولت انقضت تلك القصائد بانقضاء المناسبة التي الهبتها في النفوس . وكم كتب الشعراء في الاعتداء على قناة السويس عام ١٩٥٦ ، وصفحات المجلات الادبية حافلة بها ، وحين نتلوها الآن نجد أنَّ لونَها قد نصل وان معينها قد جفَّ ، وانها بدت متهافتة ، فاقدة الايحاء . ذاك ان المناسبة أُخمد اوارها ، وتولَّتْ السُّورة الانفعالية التي اذكتها في النفوس ، فانقشع أديمها ، وبانت القصائد التي نسجت عليها ، وكأنها أقاويل وانفعالات طائشة انقضى زمنها . ذاك ان هؤلاء الشعراء اقتصروا في موضوعهم على حدود تلك المناسبة وانهم القوا بين احضانها ما كان مستلقياً فيها من ذاته ، أعادوها الى ذاتها وكرَّروا ما تداوله الشعب اليسير بشأنها ، فماتت كما يموت الكلام المُلقى على عواهنه ، غير المتحرّي والذي لا يربض على صدر التجربة ليقبض على انفاسها البعيدة واصقاعها النائية ويوثق فيها الجزء الطارىء بالكل الدائم ، ويلمّ شتاتها المتناثر ويعانق حقيقتها الاولى والنهائية او شبه النهائيّة فيما وراء برقع الظاهرة او المناسبة والشائع والمبذول والمقول .

ويماثل ذلك في الرسم الموضوعات الاخاذة بطبيعتها كرسم امرأة جميلة او منظر طبيعي جميل ، يُقْبِل عليه المشاهد بجماله الواقعي المبذول وليس من خلال الرؤيا الإيداعية التي تمثل بها في سورة الذهول والخلق . وانما الحسن والقبح يتساويان في الفن وكذلك الخير والشر ، بل لنقل ان القيم السلبية في الحياة هي اعظم تأثيراً في الابداع الفني من القيم الايجابية ، فالفقر والعاهة والداء والظلم والتخلف والعبودية والحروب انها جميعاً من القيم السلبيّة في الحياة وهي اشدّ تأثيراً على وجدان الفنان تُلْهبه وتُذْكيه ، لانها تمثل موقع

النشاز واللاتآلف مع انظمة العقل والحياة ونواميس الطبيعة والوجود وهو انما ينهد في الفن ليصلحها ويمثل سويّتها عبر الرؤى والصور الابداعية اليقينية حيث تتحد الذات بالموضوع ، تهبه الصدق وتستمد منه العمق . اما احوال العافية والغنى والترف والاقبال انما تدع النفس في حالة من الركود والسأم بحيث تخبو معها الانفعالات الخالقة والرغبة في التدبير والتغيير وهي في اصل كل تجربة اصيلة . وهكذا فان الفن انما يعبر عن ذات الفنان والوجود ، وهو يلتقي موضوعات الخَيْر والشرّ حين يلتقي الازمة الكيانيّة التي تحرّه وحين يسعى الى تحقيق الوجود الفعلي الاكمل . وقد يكون ذلك كلّه موافقاً للواقع الاجتماعي وغالباً ما ينقضه وربما عانى اليأس والامل . وربما أُخذ بالشهوة واللّذة وربما بالروح . وايّاً ما كانت تلك التجربة وانما المهم قدرة النفـاذ وافتراع المظاهر والقيام في قلبها والحضور في ضميرها . والفنان قد يَعْبُر في احواله من النقيض الى النقيض والفن يسيغ الحالَتَيْن كلَيْهمـا ، اذا اوفى التعبير فيهما الى غايته . فانك تجد ابا تمام ، مثلاً ، يمتدح القتال ويجد فيـه الحسم بين الجد واللعب ، وان السيف هو الذي يجلـو الريب والشكوك لا الكتب ، وذلك في سورة مـن سور الزهو بالنصر على الاعداء ، وهذه ناحية تفاؤلية ، ثم نجد تي اليوت ، مثلاً في قصيدة اخرى ينعي على الانسان نصره الذي يحمل في نفسه الهزيمة ، والذي يسير فيه منحني الرأس ، وان القش أو الذر يَعْلوه ، وهو لا يجد خيراً في النصر الدامي والعودة من حرب اغتذت الاشلاء وتروت بالدماء ، والحالتان هما فنّيتان وابداعيّتان ، لان الشاعرين عبرا عن ذاتيهما فيهما بالصور القصية الرائية وعبر هالة من الصدق واليقين . وتجد امرء القيس متهتّكاً ، يقتحم على خدور النساء ويتهتّك بهن تحت احداق النجوم ويفخر بذلك غاية الفخر ومثله الاعشى الذي يصف الزنى ويفخر به على مثال طبع في نفسه ، او ابا نواس الذي لم تكن تطيب له الخمرة الا في كأس المعصية والشعراء الرجيمون كلهم امثال فرلين ورانبو وبودلير وادغار

الن بو والشعراء المخذولون الساقطون تحت وطأة الوجود مثل كيتس وبيرون ومن الفنانين امثال غوغان وفان غوغ وانما هؤلاء يتململون في القاع السحيق وتخطف في ذهنهم الرؤى على الجلجلة وفي دهاليز النفس والوجود . ودي نرفال الذي جاذبته الاوهام حتى الانتحار ووليم بليك ونيتشه وكلهم من المبدعين الكبار الذين تبدّت لهم الحقائق على المنعطف الآخر وراودوا الوجود الثاني الفعلي وراء طينة الوجود التنازلي المعهود كالركام الموات ، وتلامحت لهم الرّؤى على شاشة الاحتضار والموت . فأين ذلك من حدود المنطق والتقرير والتفسير والفهم والافهام والسوية الاخلاقية الاليفة الداجنة والرؤيا المبتذلة التي تتمضغ الاشياء وتكبتها بذاتها وانما الحقيقة الفنية لا ترتبط بموضوعها وحدوده القاصرة ، تنطلق منه وتتخطاه ويعود نقطة انطلاق لها كالتاريخ الذي هو نقطة انطلاق للاسطورة والواقع الذي هو نقطة انطلاق للابداع .

ولنتول في ذلك قضية العري من الناحيتين الفنية والاخلاقية . العري منبوذ أخلاقياً لانه يعري الغرائز التي روّضها الانسان وكبتها ليُوفي الى حقيقته وبات يتستّر عليها ويحولها الى السياق الاسمي . الا ان ثمة نوعاً آخر من العري الفني ، انه عري الحقيقة الاولى ، عري الفطرة التي لم تَغْشَها الاحكام الخارجية ، العري الفني الذي به تتطهّر الروح وتشفّ المادة وتُضيء من الداخل . فالعري الفني لا شأن له بالخير والشر والقيم الاجتماعية وانما هو عري وجوديّ ، عري معاناة حين تخلع النفس التقاليد وأطيان الحس والمنطق والعقل والفهم والافهام وكل ما تراكم عليها عبر الزمن ، انه هكذا موجود بذاته ، لا خير ولا شر فيه لا حسن ولا قبح ، انه العري الاول ، حين كان الوجود قبل الماهية وحين كانت الحياة قبل العقل الذي عقلها ونكد عليها طمأنينتها بالقيم والضمير .

فالموضوع في الفن ، اذا جاز ان يكون له موضوع مجزوء انما هو مادة للتحري عن الحقيقة الكلية ، الحقيقة التي كانت في النفس متصلة بها اتصالاً حتمياً حميماً ، حين لم تكن النفس قد انفصلت عن الوجود واستقلت عنه

وبانت تَتَفَحّصُه وتتقصّى فيه لتُطْلع نواميسه الباردة الهامدة ، وكل صفة ننسبها للموضوع وكل قيمة عدا الصفة الابداعية التي تَشْتَقّ رحم المظاهر وتولد الحقائق ، ان كل صفة نصف بها الموضوع الفني تُسَفِّهه وتعطّل سويّته وتُلْزمه بما لا يَلْزم فيه . همّ الأثر الفني ان يكون وان يتحقق وان يُوفي الى اقصى ابعاده وبأية وسيلة ادرك ذلك وان ناقض كل قيمة اخرى .

وكان الكلاسيكيون ومن قبلهم ارسطو أقحموا على الضمير الفني الضمير الاخلاقي واقتضوا على الفنان ان يُوَقّع الاحداث والاحوال والمصائر بحيث ينتصر الخَيْرُ على الشرّ والحقّ على الباطل والحسن على القبح . ولقد تبدو هذه النظرية جارية في السياق الطبيعي ، اذا ما اعتبرنا الانسان مسيّراً بالعقل الهادىء الرزين ، وانه لا سلطة للغرائز عليه وانه ذات واحدة واعية متكاملة ، متآلفة مع ذاتها ومع الكون وان الرغبة والارادة هما على دوام في التوافق عبر الوجود . وانما الانسان هو ابداً منشقّ على ذاته ، تنبري له كل يوم وفي كل لحظة ذات مكتومة فاجعة ، انه حرّ بتوقه ونزوعه وعبْد في تصرّفه ، كامل وناقص ، عاقل وبهيمي ، ماديّ وروحيّ ، متوازن وناشز . فكيف ينتصر العقل والخير والضمير . وهل ان ارادة الحياة توافق دائماً ارادة الضمير والخير . النفس بئر مظلمة والانسان عدوّ ذاته . او ان ذات الانسان هي عدوته ، وهو ابن الهلاك والانقراض ، وما ينداح من ذهنه المظلم وما يتَعَفّن في ضميره ويصدأ وما يتناسل تناسله الكريه ، ان ذلك كلّه يدع الخير يميد ويتداعى ، يترنّح تحت ضربات القسر والاكراه ، الانسان الضحية . الانسان المكتوب له كتابه ، الانسان المُرتهن لولادته . الانسان الذي يُكمل اشواط ابيه ونسله ، الانسان الذي قوّتُه تضعف بقدر ما تقوى والذي يفتقر بقدر ما يغتني ، ويُسْتَعْبَدُ بقدر ما يتحرّر ، الانسان المتآكل ، الانسان المنتصر والهزيمة يلوح علمها على هامته المُنْحنية ، الانسان سيّد الوجود ونفايته الفاجعة . هذا الانسان الذي هو الف انسان في آن معاً ، كيف تريده ان يسير

في سبيل الخير وحسب وان يكون سبيله واحداً وان يكـون ظاهره كباطنه ويومه كأمسه وغده كيومه ، انه يولد في كل لحظة من جديد ويَنْتَقِضُ ويتناقض ، انه عالم ينطوي فيه العالم الاكبر كما يقول المعري ، فكيف يكون الخَيْرُ هو المنتصر وهو موضوع الفن والادب دون سواه .

ولنعد الى المسرحية الاغريقية ، فنجد ان ثمة مسرحية اخلاقية باهتة ناصلة ، فاقدة الحياة وهي المسرحية الاخلاقية المباشرة كما نشاهدها في مسرحية الفرس لاشيل . وهناك المسرحية السردابية ، اذا جاز التعبير وهي التي تتسرّب وتتسلّل من سرداب النفس ومن كهف الضمير ومن القوى العمياء ، تـأكل ذاتهـا وتلتهم الآخرين ولا تُخلّف الا الدمار والموت . نوع من اللعنة المشبوبة في الذات وفي الآخرين . هيركليس ابن الاله وامرأة من الارض ، وُهِبَ القوّة ، بها قَتَلَ إله النّهر والسنتور حين همّا بمن يُحِبّ وهي امرأة سلبية تُدْعى دجانير . تزوّجها ثمّ هجرها وعاد بعد خمس عشرة سنة ومعه ايول الحورية التي تَسَرّى بها ، تسعى دياجنير لاستعادة زوجها . فلا تُفْلح ، فتُرْسل له جلد السّنتور الذي تَوَهّمَتْه وهو يرشح برحيق الحب ، فاذا هـو يرشح سمّاً ، ارتداه زوجُها ، فتقرّح جسده وتناثر لحمه . وهو يموت وهي تنتحر. فأين هي السويّة الاخلاقية الباردة في ذلك كله . انه الانسان يحيا ويتمرس بالوجود ، والحقيقة ثمّة ليست حقيقة أخلاقية نظرية وانما هي حقيقة وجودية اي الفعل في الحياة ومناوأة القدر والنفس او الانقياد لها ، انهـا لا تُقَيّم بالخير والشرّ بل بالسعادة والتعاسة والنصر والهزيمة والحقيقة الحقيقية النهائية بالنسبة لنواميس الحياة والطبيعة . فهيراكليس سليل القـوة والبطش ، لم يحرث وجدانه ولا ضميره ولا كرامته وانما ألَمّ بالحيـاة في سديم الغريزة والقوّة ، فانتصر على قوى قاهرة في الوجود بصلبه ثم غدا مستعبداً لاحـد الملوك . عمل عنده عبداً ، واستُعْبد ايضاً لشهوته اذ اتخذ لذاته حظيّة . فخالف سنة الانسان الذي ينبغي ان يكون رائدُه النزوع الروحي ، فقُتِلَ

بانتصاره وهزِمَ بقوته . وديانجانير التي اعتصمت بحسنها وسلبيتها ، انها الاخرى تنتحر لانها عديمة الفعل والفعالية ، فالتقييم يجري ثمة وفقاً لسنة الحياة والطبيعة وليس وفقاً لسنة الخير الوعظي والاصلاح الفكري . وكان حرياً بدجانير أن تَستَسْلِمَ في النهاية لانها ظلَّتْ امينة لزوجها طوال خمسة عشر عاماً من غيابه وهي لم تَشَأْ أن تقتله بل أن تُحْيِيَه ، فكيف تُقَدِّر لها الأحداثُ مصير الموت . وكيف تميت فيما هي تسعى الى ان تُحْيي . ذاك ان لاوعيها وكبتها القديمان تنفَّسا في نفسها ، فَأَهْدَتْ زوجهـا جلد السنتور لتُحْييه ، فاذا هو يرشح سماً وكأنه سمُّ الحقد المكتوم ، فتُميته وتموت من دونه . انها هنا لعبة الحياة والموت وليست لعبة الخير والشرّ ، لعبة الفعل واللاّفعل وليست لعبة الحق والباطل ، فمادة الفن الدائمة هي الحياة في احشاء ابنائها وفي أفئدتهم وخلاياهم ، في سعير الغرائز وفي ظلمة الأهـواء ، في الانسان اللاإنساني المتخفي في إهاب الانسان العادل والعاقل . واجاكس يُشبه هيركليس . انه هو الآخر آمن بالقوة المطلقة ، لكنه كان اشد حضوراً نفسياً وانسانياً ، رهيف الحساسية ، ثوب كرامته فضفاض ، تَعَرَّض للآلهـة ورفض ان ينتصر بهم ، رفض أن يخضع للآخرين ، للقادة مـن البشر ، فتَشَظّى دماغه وأُصيب بالجنون ولما صحا ادرك انه خالف ناموس الوجود وسنَّة الحياة وان خطأه سيُرْديه ، فانتحر . انها ذاتها لعبة الحيـاة والموت والارادة والعبودية ، والقدرة القادرة والقدرة المخذولة ، الانسان الذي يتخطّى مصيره ، فترتدُّ عليه الاحداث وتنتقم منه ، لانه رفض الانصياع لسنَّة القدر والحياة. فأين ذلك من الخير الاخلاقي والاجتماعي ، انها التجربة الوجودية التي تلازم التجارب الفنية الكبرى ومن دونها التجربة الاخلاقية . وأوفيليا ، خطيبة هملت ، وهي الفتاة العذبة البرية والزنبقة البيضاء البلا اشواك ، قَدَّرَ لها الجنون ، أي انها لم تَقْوَ على ان تَولج الى ذاتها معادلة العالم والقوى المُظْلمة والمضيئة التي

تعمل فيه وتسيّره . وهملت ذاته وهو بطل الضمير ، رفض القتل لانه احس بأن القتل لا يحل مشكلة الوجود الانساني وان ازالة عمّه لا تُزيل الشر من الوجود ، انه فتى الضمير ، تمنع عن الفعل حتى تآمُرَهُ به وتوافق عليه القوى الكلية في الوجود ، نواميسه والضمير والاخلاق ، احب الجميع وتعذب وفاء لوالده ولم يكد يهجس بأمر العرش الذي كان يعود اليه ، ومع ذلك فانه بطل الشقاء الأول ، يتقطر الدم من بوحه ومن كلّ ما ينطق به . وفي النهاية يموت كبطل راعب من ابطال العبثية الدامية والاشد فاجعة في الوجود . والملك لير انه اراد ان يهب وهل ان في العطاء ما يُضير ! وهب ابنتَيْه ملكه وماله ، وأي ضير في ذلك ، وها إنّ الاحداث تتضافر عليه ، فيغدو مثل ايوب رمز البؤس والفقر والالم . انه ضحية هالكة في قبضة قوى الشر والتآمر والقسوة في الوجود . وابنته العفيفة الشهمة الحنون كورديليا امتنعت عن الانانية وتحرمت عن الكذب والتملّق واعترفت بحقيقة عواطفها ، اذ كيف يُمكنها ان تحب والدها الحبّ كله وهي زوج تحبُّ قرينها وستكون أمّاً تُحِبُّ ابناءها . ومع ذلك فانها تموت قتيلة . ارادة الحياة وحتميتها وتناحر قواها.انها هي المادة الدائمة للفن والموضوع الذي يتخذ الاثر عنوانه ليس سوى ذريعة فاشلة ، تسوية شكلية للتسمية وانما موضوع الفن الى أيّ نوع انتسب هو الانسان المصلوب على جلجلة الغيب والزمن والذي تتخطفه الاضواء والظلمات والذي ينهَضُ ويهيضُ ويصمد ويتداعى ويقوى ويضعف، يحب ويكره يتحرَّر ويُستَعبَد ، ينتصر وينهزم ، انه الانسان الذي يقتفي سراب الحقيقة واليقين . وبذلك تسقط الموضوعات ذات الهياج الوطني والقومي والاخلاقي وموضوعات الاثارة بذاتها وبالمفاجآت والتعقيد والتوليد والغرائب وموضوعات الاثارة الجنسية والجماهيرية والموضوعات التي تحبذ اخلاقياً ودينياً وعنصرياً والتي هي ابنة لحظتها .

ولا بد لنا من الاشارة الى الموضوع والمناسبة . وقد دأب الفنانون على ذكر المناسبة المباشرة . ومن يتصفح اي ديوان من الشعر القديم ومن شعر النهضة فانه يجد لكل قصيدة مناسبتها . فهذه لحدث وطني وذاك لموت زعيم او صديق او لعمل خيري او دعوة تحرير وما اشبه . ولعلّ الأديب يقتصر في ذلك على حدود المناسبة ، يقول فيها ما يقتضيه حال القول . والواقع ان العمل الفني المُبْدع ليس بحاجة الى مناسبة تُذْكيه وان كان الاديب يتأثّر بحدث اكثر من سواه . ان باعث العمل الفني ليس النزوة والحماس وانما باعثه التأمل والتقصّي في طبيعة النفس والوجود ، وهو اذ يُلِمّ به حدث يطويه في نفسه وينْشره ، ويتَعَمّق به في ضميره ويغتذي منه كما يغتذي من الثقافة ومن المعاناة ، وحين تحضره حالةُ النظم ونشوتها ، فان ما تأثّر به من ذلك الحدث يرفده بالقدر الذي تقتضيه التجربة وما يستتبعه نموها الداخلي . انها تغدو جزءاً من المعاناة العامة التي ينتظم بها الوجود . فقد يطفو على التجربة حَدَث قديم ، مُمْعِن في القدم وقد يفيض الحادث الداني القريب . تلك سويّة غامضة واضحة لا سبيل للتحكم فيها . انّها تنمو وتكون بذاتها ، تنهمر عبرها الانفعالات والتجارب والاختبارات والواعي واللاواعي وتتوالد بعضاً من البعض الآخر ، وفقاً لمنطق خاص بها . اما الابتسار بالتجربة في حدود اللحظة واستجماع الافكار التي تسوغ لها في حدود التقليد مع قليل او كثير من الغلو الذي يدنو ، في نهاية مطافه ، الى التفشير ، فان ذلك يمثل الجزئية في الانفعال والارتجال والنزق ، مما يدع الصور تضمحل بعد ان يخمد اوار اللحظة التي تحتضنها . وليس من التعسف القول ان التجربة هي باعث ذاتها ، تَسِحّ وتنبجس من النفس حين تكتمل ولادتها وتتهيّأ للخروج من رحمها . تختمر وتختزن وتتفاعل وتلتبس بما اليها وفقاً لمضاعفات الوجدان . اما الاقتصار على ما تلزم به المناسبة بذاتها ، فانه يُفْقد الرؤيا الكلية الشاملة ، ويقصر عن التطلع الى المصير العام ويمنع المعاناة من ادراك نهاية مطافها .

وقد كان شائعاً ان يتولى الفنان موضوعاً بمناسبة داخلية ، أي بمناسبة وجدانية ، كالعصفور في قصيدة امين نخلة والضياء الذي وصفه بوصفه والربيع والصباح والمساء والورد وما الى ذلك ، وهذه موضوعات مباشرة كان الشاعر القديم يقف منها عند حدودها الواقعية فتنقضي تجربته بالوصف والتصوير الذي يتماثل فيه الواقع الفني والواقع الواقعي وتقوم فضيلة النظم او الرسم في التصوير على اقتناص اوجه الدقة والشبه . ولم تعد التجربة الفنية المعاصرة تسيغ ارتياد هذه الموضوعات بطبيعتها الواقعية ، لان الواقع الذي يتصلّب على ماهيته المادية او الفكرية انما هو تَعَصٍّ على الفن وتحجُّر من دونه . فالفن هو الواقع الذي تَتَهَضَّمُه وتصهره النفس وتولّده من ذاتها بخلق جديد . وكل ما هو واقعي اي ما يبقى على طبيعته الخاصة به والمعروفة فيه لا شأن له في الفن . والموضوع الذي يحمل عنوانه هو منطلق لرحلة التجربة ، تتنامى منه ولا تقف عند حده . فالبعد الواقعي الموضوعي الصرف يحول التجربة الى ضرب من المحاكاة ويجعل الطبيعة المثال الذي يُحتذى ويكون الموضوع ذا حدود محدّدة لا جديد يطرأ على تجربته ولم يُغادَرْ فيه من مُتَرَدَّم ، كما قال عنترة . وانك اذا ما تلوت قصيدة قديمة عرفت المعاني والصور التي سوف تَطْرَأُ عليها ، يتقدّم بعضها ويتخلف البعض الآخر ، ويتمادى جزءٌ على جزء ويتعدّل الاسلوب وتتبدّل الحلي والاصباغ ، دون ان تتكشف المعاناة عن بعد ورؤيا إبداعية . فالخمرة تنقضي تجربتها بذكر الكأس والنديم والشعاع والنشوة ولكل منها أوصافها التي تُوصف بها وتشابيهها واستعاراتها وكناياتها وسائر اساليب المجاز الموسومة عليها وَسْماً ، لا فكاك لها عنه ولا فكاك له عنها . ومثل ذلك وصف النّاقة والفرس والمرأة بخاصة كرست له الاوصاف التي ترد في سياقها حتى بدت كون واضح القسمات عديم الانفعال والفعل . ولقد كان الموضوع في ذلك كلّه سيّد التجربة يَقْصرها على همومه ويُعَيّن لها أبعادها ، كما انه كان يُقَنّن

الانفعال ويردّه على ذاته ويكاد ان يخمد جذوته وحرّيته فيغدو تابعاً ، مدجّناً أليفاً بدلاً مـن ان يكون خالقاً ، يهدم ويبْني ، ويُطلع الرّؤيـا الجديدة والصورة القصية ويرتاد مـن النفس او الوجود مجاهلهما . اما في التجربة المعاصرة فان الموضوع فقد سيطرته ومُسِحَتْ عنه حدوده المرسومة ، وتحرر الفنان ازاءه وعاد يتوسله ، بعد ان كان الموضوع يتوسل الفنان . فأنت اذا شاهدت رسماً لرسّام معاصر وليكن بيكاسو مثلاً ، فانك لا تقع على ملامح الموضوع ولا تشاهد اشكاله ولا احواله . وذاك ان موقف الفنان من الوجود تبدّل ولم يعد يقف حسيراً ، مرتهناً للظاهرة ، لم يَعُدْ يلوب على أُطُرِها ومظاهرها ويأخذ ما تؤدّيه له وحسب بل انه يقتحم أسوارها .ويتسلّل اليها ويقيم في احشائها ، بل انه يحضر في وجدانها المكتوم .ويبصرها من الداخـل بعد ان كان الموضوع القديم يقتصر به على رؤيتها من الخارج . انه لا يرسم ما يراه بل ما يتراءى له ، بل ما نفذ اليه عندما تخلت له الظاهرة عن كيانها وعن استقلالها وباحت له بأسرارها ونواياها ورموزها . ولهذا فان الالوان والاشكال والخطوط التي تبدو في لوحته انما هي مستمدة من حدقة داخلية غائرة في اعماق الوجدان وهي التي تحيل المشاعر واشباح العواطف الى اشكال واحوال وألوان وخطوط وأصباغ . وما نقع عليه في اللوحة هو من باب الرؤيا التي ذهل عبرها الفنان وعاد من عالمها القصي الذي لا يقع بين قبضة الحواس ولا يقرره التقرير ولا يفسره التفسير . وهي تلك الرؤيا التي تمثل حقيقتهـا الفعلية غير المبذولة وغير الساقطة تحت اقدام الوعي وفي اسواق العامة . وآية ذلك ان الموضوع فقد ذاتيته وحل في ذات الفنان وتماثل فيها مع موقفه من ذاته ومن الكون وبات الفنان ينتظم الموضوع في ضميره وفي معاناته ، تآلف معه ، فعاد الموضوع حالة من المشاعر وكان قبلاً حشداً من الافكار ، عاد معاناة صماء .وكان قبلاً مادة للجدل والبيّنة والنقل والتقرير ، عاد الفنـان المعاصر يعالج شعورية الموضوع ، اذا جاز التعبير وكان يعالج ماديته بل انه

اتخذه مثل الصوفي وعرف عبره الحلولية الكبرى ، فشاهده بشكله الآخر ، شكله الاول الحقيقي ، وقبل ان يتردى في معادلة الحواس وفي أقنية المنطق وضرورات التعقل . ولقد يبدو لنا الموضوع غريباً ، لا نعرفه ولا نعرف عنه. ذاك اننا اقمنا في اصقاع الوضوح وارتدناه ارتياد الفهم فيما تخلى هو عن طينته وشفّ وبات داخله يبين من خارجه . وما تلمسه الفنان في داخله من احوال المشاعر انما عبر عنه . الموضوع غدا موضوعاً آخر .

ولنتول مثالاً على ذلك احدى القصائد . فأنت لو اخذت موضوع المساء لبدا لك انه ذو ملامح خاصة به في الطبيعة وفي البصر الذي يبصره وقد شاهدها الشاعر ايليا ابو ماضي في قصيدته وكذلك خليل مطران وصلاح لبكي . لكن كلاً منهم لم ينحسر عند حدوده البصرية وانما راوده مراودة داخلية ، فعاد المساء الراني على الطبيعة مساءً آخر ، تكثر فيه الهموم وتعاني النفس عبره وحشة الفراق وحالة من الشك والارتياب ، عاد مثل طيف وشبح لعالم اليقين . كان مساء حسياً فأمسى مساءً نفسياً ، كان مادياً فبات روحياً ، كان يُمَثّل ذاته وعاد يمثل ذات الانسان من خلاله .

يقول ابو ماضي :

مَاتَ المَسَاءُ ابن الصَّبَاحِ
فَلاَ تَقُولي كَيْفَ مَاتْ
إنَّ التَّفَكُّرَ في الحَيَاةِ يَزِيدُ آلامَ الحَيَاةْ ،
فَدَعي الكَابَةَ والأسى واسترجعي فَرَحَ الفَتَاةْ
قد كانَ وَجْهُكِ في الضُّحَى مثْلَ الضُّحى مُتَهَلِّلاَ

ويقول خليل مطران :

والشَّمْسُ في أفُقٍ يَسيلُ نُضَارُهُ فَوْقَ العَقيقِ على ذُرىً سَوْداءِ
مَرَّتْ خلالَ غَمامَتَيْنِ تَحَدّراً وتَقَطَّرَتْ كالدَّمْعَةِ الحَمراءِ

فَكَأَنَّ آخِرَ دَمْعَةٍ لِلكَوْنِ قَدْ مُزِجَتْ بِآخِرِ أدْمُعِي لِرِثَائِي
وَكَأَنَّنِي آنَسْتُ يَوْمِيَ زَائِلاً فَرَأَيْتُ فِي المِرْآةِ كَيْفَ مَسَائِي

ويقول صلاح لبكي :

أيُّ شَيْءٍ يَمُرُّ فِي عَيْنَيْكِ عندما يَبْسُطُ المساءُ جَنَاحَهْ

ويقول ابو شبكة :

اسجدي لله يا نفسي فقد وافى المَغِيبْ ....
اسْجُدِي لله واسْلَيْ لَحْظَةً ذكرى العَذَابْ
لم يكنْ ماضيكِ كالحَاضِرِ مُرْتَاباً كئيبْ....

فأنت لو نظرت في طبائع هذه الابيات المجتمعة على موضوع واحد، لوجدت ان الشاعر توحّدتْ معاناته مع الطبيعة ، فعادت التجربة ذات موضوع يباين الموضوع الذي تحمل القصيدة عنوانه. التجربة هي تجربة زوالية: تجربة احتضار في الطبيعة والنّفس وعبرها كأنما كان يشيع نعش العمر والزمن وحسرة الماضي وحشرجة الذكريات ، انها تجربة الحياة والموت . فأين هذا من ذاك، وكنا قد رأينا كيف تحولت اوراق الخريف في شعر نعيمه الى اوراق عدمية . والشجرة صارت شجرة الحياة بل شجرة العبث واللاجدوى في الوجود . ذاك ان العلم يُقيم سداً بين الذات والموضوع والداخل والخارج . اما الفن فانه يرنو الى لغز الكون من خلال لغز النفس ويجد احدهما في الآخر ويعبر عنهما جميعاً في تجربة واحدة .

وما دمنا بصدد هذا الحديث عن واقعية الموضوع وابداعيته التي تكاد ان تغير ماهيته، فلنعد الى ذكر الشمس كما تمثلت في قصيدة مطران. فقد قرنها بالدمعة الحمراء ، وهذه مماثلة بصرية نفسية، ألّف فيها دقة التمثيل وزوالية التأويل ، وقد سما بمظهر الشمس عن اديم التقرير والنسخ وان كان لم يتحرّر منه تحرراً

خالصاً . وهذا الدأب يمثل المرحلة الاولى من مراحل الابداع الفني بالنسبة للظاهرة الواقعية . انه نوع مـن الابداع الذي يتولد من المقابلة بين حالتين خارجية وداخلية ومداه دان نسبياً وان تخطى رتابة الواقع وجموده ونثريته . وقد بات هذا الاسلوب باهتاً في عصرنا ليسر ارتياده والاخذ به وجعل الشعراء المعاصرين يتلمسون في الشمس رموزاً اعمق من الارتباطات الحميمة النائية في الوجدان .

يقول دي نرفال :

إني أنا المُتَرَمِّلُ والمُظْلِمُ الدَّاجي

والبلاَعَزَاء

أميرُ أكتِينَ ذي الأسوارِ المُتَهَدِّمَهْ

أمَلي الأوحَدُ ماتَ وتلاشَى

وسمائي المُتَجَهِّمَهْ

تَحمِلُ شَمْسَ الكآبَةِ السَّوداء .

فالشمس بدت هنا اعمق اتصالاً بلاوعي النفس ، اتخذت مدلولاً عدمياً مطلقاً وكسف ضوءها واظلم . الشمس السوداء هي شمس الموت . كانت دمعة حمراء فيما تقدم وها انه تتبدى سوداء اذ اناط بها الشاعر التعبير عن يأس الوجود . وربما كانت الشمس دليلاً على تجدد الحياة في رمزها الشائع ، الا انها حين انغمست في ضمير الشاعر طلعت منه مطفأة الاحداق ، تحمل النعي والفناء . ويدنو الى ذلك قول ابن الرومي في موت والدته :

وأظْلَمَتِ الدُّنْيا وباخَ ضياؤهـا وشمسُ الضُّحى حيرى على القُمَمْ

وأبْدى اكْتئاباً كُلّ شَيْءٍ عَلِمْتُه وأضْعافَ ما أبداهُ منهُ ما كَتَم

كذاكَ أرى الأشياءَ وهماً وهمتُهُ أو حَلَمَ نائمٍ حلِم

فهذه الشمس هي الاخرى حيرى على الافق ، وضوءها باخ ولا معنى له ولا جدوى منه ، انها شمس العبث ، ومن خلالها عبّر الشاعر عن الحياة ، وعن موقفه من الوجود تحت وطأة الشعور بالموت . وهكذا فان الشمس التي ترمز الى قيام الحياة وديمومتها تتخذ بُعْداً وبُعْداً آخر . وها ان امين نخلة يتوسلها للوضوح والنقاء في قوله : « ان قصيدتي عربية كالشّمْس » ، ويتوسلها اوجين اونيل للتعبير عن الشهوة في مسرحية شجرة الدردار اذ تصيح ابني بابن زوجها « لا بد ان تستجيب لنداء الشمس » ، وذلك كله يسوقنا الى الاعتقاد بأن الموضوع او الظاهرة التي كانت متداولة كالرقم في القصيدة القديمة او في الفن القديم ، لم تعد تعني معنى واحداً ، بل ان لها كل معنى جديد ، انها كالوتر بالنسبة للموسيقى ، فكما ان الوتر ينطوي على آلاف الانغام ، يَسْتخرجها الفنان من قلبه ، كذلك الموضوع واية ظاهرة في الوجود فان معانيها لا يحدّها حدّ ، اذا وفق الفنان في التسرّي الى روحها والقيام في ضميرها . ولنقل ان التجربة المعاصرة لم تعد تأخذ بالموضوع المباشر ، بل انها لا تحفل بالموضوع وانما هي تعبر عن حالة ، عن قضية ، وما يتضح وينجلي ليس سوى النفاية . وربما كان ذلك منذ البدء هكذا ، فان تجربة الطلل في شعر امرىء القيس ومن اليه ليست تعبيراً عن الآثار والخراب وانما عن الزمن وموت الأشياء والعواطف وعن التسيير والتزجي امام حتمية التغيّر والنزوح في غيب القدر والعالم . وعدو الحمار الوحشي من مكان الى آخر طلباً للماء وسهام القناص وكلابه ، هذه كلها تعبير عن تنازع البقاء والكفاح في سبيل الاستمرار ، والفلوات والوحدة والتنصت لجرس الاشياء ، تلك حالة من الشك والريبة والخوف من الغدر والوقيعة . فكل موضوع يحمل موضوعاً آخر وراءه ، او انه يضم في قلبه موضوعات عديدة متوارية ، لا يتعرف عليها الا الناقد المبدع .

## الثقافة وعلاقتها بالتجربة الفنيـة

تتضارب الآراء في اهمية الثقافة بالنسبة الى التجربة الفنية . فمن النقاد من يذهبون الى ان الثقافة ليست ضرورية لإثراء التجربة الفنية ، لان تلك التجربة تحتضن الحقائق وتُنَزَّلُ عليهــا بالحدس والفطرة وانها تُدْرِك من اسرار الوجود ما تقصُرُ عنه الثقافة بوعيها وتحديدها واعتمادها المعرفة النظرية التي لا فعل لها ولا انفعال فيها . وهؤلاء يكلون امر التجربة للفطرة ويذهبون الى الفن في مراحله الاولى لم يصدر عن اية ثقافة واعية وانه ، مع ذلك ، كان عميق الاتصال بضمير الحياة ومكنونات الوجود . فالاساطير الاولى التي هي التعبير الاعمق عن معاناة الوجود والوقوف من حتمياته وغيبياته موقفــاً وجودياً وانسانياً ، ان تلك الاساطير تولدت مــن الفطرة المتفاعلة مع عناصر الكون والمتنصتة عبر المشاعر الى الهمسات الخفية المُنْبعثة عنه والتي لا يَفْقَهُهــا العقل ولا يقبض عليها قبض اليقين . فالأسطورة الأولى هي القصيدة الاولى التي نظمها الانسان وقد كانت قصيدة نفسيّة ميتفيزيقية ، تنطلق من الكون وتنفذ الى الغيب القابع فيه والمستترّ من دونه . وكانت الفطرة الموهــوبة ، المُنْفعلة سبيلاً للاتصال بالحقائق الرهيفة الحسيمة ، حيث عبّرت عن نداوة الانفعال والمشاعر ، مما طُمس فيما بعد تحت وطأة العقل والحسّ والمقاييس والمفاهيم . والفطرة هي الّتي حقّقَتْ التوحيد بين ذات الانسان والعــالم ، كان ذاتيّ الصّلة به ، لم يُدْرك المرحلة التي انفصلتْ بها ذاته عن العالم ، تقف من دونه لتراقِبه وتستجلي حقائقه التقريرية الهامدة وتجرّد نواميسه ومعانيه الكبرى . وهذا الاتصال بل التوحد بين الذّات في النفس والموضوع والعالم مكّن الانسانيّة مــن التعبير عن حقائق بات الحضري المتعنّت بعنت العقل والفهم عاجزاً عن ارتيادها والنّفاذ اليها ، اذ باتت ذاته تَحْرج عليه وتستقلّ

بماهيّتها كما انها عادت ترنو الى العالم وكأنه ظاهرة لها ماهيّتُها ، فانبتّتْ تلك الصّلة وانقطع ذلك التوحيد الحي الذي كان يفيض بالحقائق العميقة ، تلك الحقائق التي تحمل يقينها في نفسها ولا حاجة لها بما دونها للتعليـــل والتدليل والبيّنة . وفي مرحلة الفطرة كان الانسان ما زال مقيماً في حالة من الدهشة والتعجب امام الكون ، لم تتدجّن عليه مظاهره ولم تلج عناصره في دوّامة السأم والتكرار ، وتلك الدهشة التي تهب الانسان الشعور بالجدّة الدائمة امام الاشياء هي في اصل كل انفعال مبدع بات الحضري يعجز عنـــه اذ ولجت المظاهر والعناصر في معادلته اليومية، فيرنو اليها وكأنها موجودة وغير موجودة. ففي الفن نوع من الطّفولة الدائمة امام تخوم العالم ومظاهر الكون وهي هذه الطفولة البريئة بعمق التي تمكن الفنان من الاتصال بالحقائق اللطيفة ، الموليّة ، الحقائق العميقة الفعلية . وحين يفتقد الانسان تلك الدهشة ويتعرّف على الأشياء وتُفْتَضَح اسرارها الجاثمة فان بواعث التجربة تتعطّل وتَبْطل المعاناة الخالقة ويحيا من العالم في مفازة موحشة وفي انتظار لا يعقبه جديد . فالمعرفة الفنية هي المعرفة الاولى ، المعرفة البدائية حيث كان الانسان يحلّ في روح العالم وحيث كان يتّصل بضميره تلقائياً ، ودون افتعال كما هي الحال في الرموز الحضرية التي يعمد اليها الفن عن سبل الاصطناع والافتراض والتعمل، فترد باهتة شبه موات . وفي النظرية الفنية المعاصرة ان الفن ليس نسخاً للعالم وليس محاكاة له وتفسيراً ولا تعليلاً ولا تقريراً وانما هو حلول في ضميره الحيّ وحضور في ماهيّته العميقة وقيام في أحشائه . وذاك مـــا كان يتحقق في زمن الفطرة بالبداهة والعفوية الحية النضرة . ومؤدى ذلك كله ان المعرفة الذهنية تُعيـــق التجربة وتمنع عنها الانثيال والحدسية والبراءة التي هي في عمـــق الاتصال بالوجود . ومن هذا القبيل فان المزامير التي في الكتاب المقدس وسائر الاناشيد فضلاً عن الصلوات والتضرعات التي اوفت الينا من الوثنيين الاول، ان هذه كلها هي المادة الاصلية الاولى التي تحققت فيها السوية الفنية . واذا استعار

الفنان الفطري فان استعارته ترد حيّة وعميقة لانها ليست وليدة الفكر الواعي والتوليد والتعقيد ، واذا ما شبّه فان تشابيهه تنطوي على الدهشة والحيوية بما يهبها صفة اليقين الدائم . اما الحضري ، فانه يميل الى التعبير عمّا فهمه اكثر ممّا عاناه ، كما ان الاساليب البلاغية التي يتوسّلها ربما افتقدت قليلاً او كثيراً من تأثيرها لانها مصنوعة ، مبتدعة . والواقع ان في اعماق التجربة الفنية نوعاً من التعصّي على عالم المنطق والعقل ، العالم الجاثم ، المتحجر وسعياً للعودة الى عالم آخر كان الانسان فيه حرّاً ، يُعانق احلام العـالم واوهامه واسطورته ويُقيم الإرتباطات الحيّة التي يتنكّر لها عالم الحواس ، وعالم الحقيقة المادية والعلمية . في الفن يسعى الانسان الى ان يظلّ متوحداً مع الكون ، مرتمياً في احضانه ، راضعاً من اثداء الطبيعة منهمراً في رَحَم الخصب ، بينما استقلّ العالم في ذهن الحضري وتجمد لا يريم . لا يتعطّف ولا ينفعل وكأنّ الإنسان مقيم فيه عبر دوية كبرى وكأنّ ما يطالعه فيه من احداق ليس سوى محاجر متجمدة ، لا تعي ولا تعاني . في الفن يسعى الانسان الى ان يقيم في احضان طفولة دائمة مع الكون ، لا حتميّة ولاسببيّة تفصله عنه ، لا يقين يَصْرعه من دونه ، الحقيقة تتسلل من نفسه وتمتدّ عبر العالم المتعطف ، الفاعل والمنفعل. لهذا طالما كرّر النقاد ان الثقافة تضيم التجربة لانها تخرجها من حال البراءة والعفوية وتُحيلها الى معرفة تُعْرَف بدلاً من ان تكون معاناة متفجّرة منبجسة من الاعماق . الثقافة هي حصيلة الخبرة الفكرية الواعية ، ابنة النظرية والتجريد والتقرير وهي كلّها من الآفات والعوائق التي تعتري الفن وتعطّله .

لا شك ان ما ذهب اليه النقاد ينطوي على قليل او كثير من الصواب ، والتجربة الفنية التي تفتقر الى البداهة والعفوية انما تتحول الى معرفة نظريـة منظومة . الا ان ذلك كله لا يدعنا نتخلى عن ضرورة الثقافة وأهميّتها بالنسبة الى التجربة الفنية المعاصرة . ذاك ان الفنّ وان كان تعبيراً حدسيّاً ذاهلاً . لم يعد يفي بغرضه في عصرنا الانثيال والارتجال ، كما ان الفطرة التي ترفده

ربما تعفرّت على اديم المظاهر ولامست منها ما يُلْمس في الحواس وما يطفو على لحتّها من ألوان وأصباغ واشكال خارجية لا قيمة فعلية لها . وربما كان الوصف وهو الفنّ البدائي الاول الاكثر انتشاراً . وربما كان هذا الفن رمزاً لموقف ابناء الفطرة من الوجود . فهم يخطرون في فلذة متفوّقة تحلّ في ضمير الوجود كما هي الحال مثلاً في وصف امرىء القيس للّيل وعنترة لفرسه . وربما ابدعوا الآثار الكبرى مثل الالياذة والانياذة وما اليهما . الا ان الوصفية تظل مُحْجمة ، متردّدة . تقف عند الحدود الدنيا وتتكبّد كل مشقّة . لكنها ، في النهاية ، تقرن شيئاً بشيء آخر وتعيده الى ذاته . ولقد غلب على الفن البدائي التقرير والحسية والمادية ، الا في أقله . ذلك ان جدار المادة كان يتكاثف عليه ولا يوفّق في النفاذ منه واختراق طينته الا لماماً . ولنتولّ لذلك الرسم في عهوده الاولى . لقد كان في مرحلة واهي التكنية لا توفق اليــد في احتضان ما تعانيه النفس ، فأتت اثاره شبه تجريدية تمثل شبح التجربة والمظاهر او اطيافها ، وليس ذلك عن توسل للايحائية والحدسية بل عن عجز تكنيكي في تجسيد المظهر بكليته . وحين تطورت التكنية وغدت قادرة على الاحاطة بالمظهر كله والتوازي معه فان الفن البدائي وقع في النثرية والنسخية . همّه الاكبر أن يقلد الطبيعة وان ينافسها فوردت الآثار نقلية تقابلية ، لا فرق بينها وبين الطبيعة الا في بعض الهنات والتنافسات الواهية . فالفطرة قد تبتدع في لحظات ،لكنها في المرحلة الاولى من الوجود البشري ، فانها تميل الى التقليد والمحاكاة . وقبل ان ترد الرومنسية والانطباعية والسريالية والتكعيبية ، فان واقع الفن كان يماثل غالباً واقع الوجود والحياة والطبيعة . ذاك ان الفنان كان يجثم ويستسلم للواقع وينقاد له بدلاً من ان يقوده ، ويخضع لمدلولاته الساذجة ، يلوب عليه ويراوده من كل جهة دون ان يُفْلح في اختراق اسواره . وحين وفد بيكاسو ومن اليه ممن تأثّروا بنظرية بريتون في مفهوم النفس والوجود ، فان موقف الفنان من المظاهر تبدّل وتعمق ، ففكّ اطر المظاهر وتغلغل الى قلبها ومثّلها من الداخل ، أو انه أولجها الى نفسه وتمثلها وتعامل معها وأطلعها

من جديد . ولقد كانت الثقافة ثمة عامل ابداع وتعمق ، لانها وهبت الفنان القدرة على بلوغ اصقاع من النفس كانت بكراً لم يخطر بها فنان ولم تطرقها قدما مُكْتَشِف .

واذا ما تولينا الشعر العربي مثلاً في تلك المرحلة نجد ان الوصفية اكدت عليه وساقته مساق الترديد والتقليد ، وان الشاعر الواحد كان ينسخ ذاته وينسخ الآخرين وربما كانت الآثار الفنية التي أوْقَتْ الينا من تلك العصور ذات قيمة أثرية تاريخية بالنسبة لما ابتدعه الفن المعاصر . فتلك التماثيل الواضحة القسمات ، المتكاملة الخلق ، الموفية الى مثالها الاعلى انما تُعبر عن انقياد الفنان للعالم وانسياقه اثر السبل الهينة اليسيرة وانما الفن هو هدم وبناء للعالم من جديد ، وهو رفض لمعطياته الاولى الساذجة واكتشاف للماهيات والمعطيات الاخرى التي تهبُهُ جدوى وتدعه متكاملاً مع الانسان ، مطواعاً له ، متعاملاً وإياه في سبيل سيادة الانسان وحرّيته وفعاليته .

فأياً تكون وظيفة الثقافة اثر ذلك كله .

ان الثقافة التي نشير اليها ليست المعلومات الكتبية المختزنة في الذاكرة والمعدة للاستعمال في حينها وانما الثقافة التي نشير اليها تلك التي ربما حُصّلتْ من الكتب ومن التعامل مع الآخرين ومن المعاناة التي يختبرها الانسان بذاته ، لكنها لم تقف عند حدود الذاكرة ولم تحفظ حفظاً وانما تسللت الى ضمير النفس واقامت فيه كجزء حيٍّ منه ، كما يقيم الطعام في الجسد ويغدو جزءاً حياً بعد ان يصهره ويتمثله . وذلك يعني ان الفنان لا يستعير استعارة المعلومات الثقافية من ذاكرته ومن معارفه ، وهو لا يعيها وعياً مواتاً ، بل ان تلك المعارف والخبرات تكون قد انحلت في نفسه وانبثقت منها ، فتغدو معاناته مثقفة ، عاقلة ، تتعمق من ذاتها لان الثقافة تهبها ذلك العمق وتكون حالةً فيها بالحدس واليقين والبداهة . وبذلك لا يعود ثمة تعارض بين الثقافة والفطرة وانما تكامل ، فالثقافة تُغذّي الفطرة وتعمقها وتمدّ ابعادها وتستمد منها الصدق والعفوية .

الفن يتولد من الفطرة المثقفة بالمعاناة والتأمل او من الثقافة التي اضمحلت في ضمير النفس بحيث تساوت مع الفطرة في حيويّتها وايحائيتها .

ومهما ، يكن فان ثمة نوعين من الثقافة ، على الاقل ، بالنسبة الى الفنان . ثمة الثقافة الانسانية ، وهي تتحصّل من التجارب الخاصة ومن التأمل ومن المعاناة تحت وطأة الوجود ، ومن المعلومات السيكولوجية والفلسفية والحضارية والتاريخية وأيّ نوع آخر من المعرفة . يتمثلها الفنان ويُولجها الى ضميره ، بل انها هي التي تلج وتتفاعل وتتكامل لتهب الفنان موقفاً عاماً ، ينتظم بـه الكون ، على غرار الفيلسوف . الا انه موقف احتمـالي حدسيّ ، ايمانيّ ، تخالجه الرؤى والشكوك والحلم ، ومن ذلك المعين تتسلل عليه التجارب ، او انه ينهل منه ويسرفده ، بل ان نفسه ، عبر التجربة ، تتوحد بكل قواهـا وتتآلف فيها الثقافة والانفعال والعقل والخيـال والماضي والحاضر واشواق المستقبل ، بـل انه لا يعود فرداً قائماً بذاته ، اذ تتسع تجربته حتى لتُحدق بتجربة الانسانية . وبذلك تكون الثقافة باعث شمول وكلية ، تدع الفنان ينهد الى هامة العصر ، يُوفي الى حيث أَوْفتْ المعاناة العامة ويستكمل اشواطها ولا يتمضّغ التجربة القديمة الرتيبة ولا يكدّ ويجدّ ليبذل في النـاس اموراً درست وتعفّـتْ وافتقدت تأثيرها من قدمها وهرمها . وليس بدعاً ان نقول ان الفنان الكبير هو قبل أيّ شيء المثقّف الكبير ، مثقف بالمعاناة والرؤيا والتأمل ، مثقف من التقصي والارتياد العسير لشبح المشاعر النازحة ، مثقّف من مراودته التجربة وكأنها حالة كابة متسلسلة ، لا بد له من ان ينهكها ويأتي عليها ويميتها إماتة حتى يستنفد فيها غاية القول . بلى ان الثقافة تحمل الفنان على العمل العسير الكلي ، شبه النهائي وان كان الفن لا يعرف النهائية . وقد كان يقال من قبل اننا تذوقنا الاثر الفني اي إننا ألممنا به المامة ونقول الآن إننا درسنا الأثر الفني ، نبدأ ونعيد عليه ، لانه في بنائه المتماسك وفي نزوعه الى المطلق والكلية ، فانه ينطوي على ابعاد دونها ابعاد ، لا تتفتق ولا تتيسر ، الا اذا

تراجعنا عليه وعايشناه ، مرة اخرى ، وفي كل مرة نقع منه على المطرف والمبتكر . ذلك ان الفنان بات يُراود موضوعه كقصيّة ، لها بداية وذروة ونهاية ، أي أن الموضوع ينمو من بدايته الى نهايته وفقاً لتطوره عبر يقين النفس . قد يستهل الشاعر القصيدة بحالة من القنوط ، ثم ان التأمل يغذّي التجربة ويسوقها مساقه ويطرأ عليها طارىء من المعاناة ، فتتحول الى النقيض وتسطع اضواؤها بعد ان كانت حالكة ، وربما باشر القصيدة في حالة مـن التفاؤل ، فاذا هي تعود الى حالة من اليأس العام ، وفقاً للنمو الداخلي المحتّم بحتميّة من النفس . وهكذا فان الثقافة المُتمثلة في الفنان تقتضي ما يماثلها وما يعادلها في القارىء او المتذوّق ، والا فانه يتلقف ما تيسر له عـلى لجة التجربة ويُقْعي خارج حرمها . وبناء الاثر الفني ينطوي على هندسة ظاهرة مضمرة تسقط منه النثريات والطفيليات والجزئيات وتبقى الذروة او الحالة الفنية الصافية ويكاد الشاعر او الفنان لا ينتهي من القصيدة حتى تكون نفسنا قد اطلعت على حقيقة موقف جديد من النفس والحياة والعالم . وذلك كله يعني ان الفنان بات مسؤولاً امام الحقيقة يقبض منها تلك التي لا مقر لها في دنيا العلم ، والفن هو الذي يؤدي بنا الى الحقائق الكبرى ، الحقائق الكلية ، الحقائق الحقيقية . واذا لم يُقدَّرْ له ذلك فانه ينقضي مثل الهباء ، بالرغم من الانفعال العصبي الطارىء الذي يُشْعله في اعصابنا المرنحة .

ولنتمثل في ذلك باحدى مسرحيات شكسبير ، ولتكن مسرحية مكبث . فأيا يكوم موضوعها ؟ انه موضوع يسير شائع ، موضوع الاستيلاء على الحكم كما هو مأثور في القصص التاريخية ، وكان من الهين على شكسبير ان يعمد في ذلك الى حشد الاحداث والمفاجآت والعقد وان يستثيرنا استثارة عصبية . الا انه في ارتياده الداخلي وفي معاناته العميقة المثقفة وقّعَ الاحداث بما يُعبر عن الضمير وحتميته وديموته وانبعاثه الفاجع الدامي من بين الاشلاء والدماء .فالميت لا يموت بموته ، انه يبقى حياً في نفس القاتل ، ودمه يتسلسل ابدا على يدَيْه .

والليدي مكبث القوية على الجريمة والتي كانت تحرض زوجها المتخاذل والتي كانت تتمثل احلام القتل باجمل من احلام الحب ، ها ان دورة الزمان دار دارت عليها وجثة دنكان الملك ما زالت تتفسخ وتنبعث رائحتها الكريهة من نفسها . لقد انقضى سبعة عشر عاماً ، والجثة لم تتعفّ وتزُل معالمها بل انها كل يوم اكثر نتناً وانبعاثاً من اليوم السابق ، كيف تتخلص من ذلك الدم ، كيف تتحرر من تلك الجثة ، لا سبيل لذلك ، لان الضمير هــو هناك ، إنه يرتد على صاحبه ويفترسه بصمت وقساوة . الليدي مكبث الاولى قاسية كالحة ، تستدعي آلهة الانتقام ان تُسْعفها وتطلب ان يُنتزَع منها جنسها ، والليدي مكبث في النهاية امرأة ملكة ، ذا سؤدد وسيادة . ولكنها واهية ، متهالكة من الداخل ، لا يدرّ لها النوم بل تستيقظ فيه وتحمل المشعل القــانط وتغسل يدَيْها ثم تغسلها ثم تغسلها والدم عالق فيها الى الابد . ثم انها انتحرت ، لقد قتلها الملك البريء وهو ممدد في قبره . تلك هي التجربة الفنية الداخليــة التي تتنصت لوقع خطى الاحداث في النفس وترقب نموها المتفسخ الكريه ، وكيف تصرع النفس ذاتها بذاتها دون تعامل خارجي مع الآخرين . وزوجها انه يقْتل لكنه يقتل قانطاً متردداً ، ثم انه يطفر من ذاته ، يصرع وعيه الذي لا يُطاق ، تقتله جريمته وهو حيّ ، وترتج عليه ملامح الاشياء ، فيبصر الاطياف وكانها واقع فعلي ، يشاهد الميت الذي قتله منذ حين قائما الى جنبه ، يتحدّاه ، يدعوه الى المبارزة ، فكيف قتله وهو لم يُقْتَل . قتل جسده ولكنه لم يقو على قتل وجوده في داخله ، انه يحرث فيه ويتراءى له الخنجر كرمز للحتمية التي تزجي به وتسوقه ، فيخاطبه ويناديه ، انه هكذا مكبث ، قاتل قتيل ، ينحدر من نفسه ومن شعوره بالجريمة . فهل ان شكسبير تلقف ايسر ما خطر له في هذا الموضوع . بل انه تأمل وارتاد النفس في كل انسان وعبر تعاملها مع الجريمة وخلص الى تلك المعاناة الرائعة التي اوفت الى ذروة الاخلاقية دون ان تتكلم عنها وتعني بها اية عناية . كان دابه التعبير عن صيرورة الانسان ، وتخطى لذلك الواقع الى ما فوق الواقع حين شاهد طيف الخنجر في الهواء وطيف

بانكو مقيماً الى جنبه،وكان قد ارداه منذ حين فكيف ادرك ان القتل لا يقتل، هل ان ذلك انثال له انثيالا ، بل ان الثقافة والتأمل والسبر على غور النفس، ان ذلك كله هو الذي امده بتلك التجربة التي قلما تخطاها الانسان اثره .

وثمة نوع من الثقافة الاخرى ، التي تجانب الاولى وتخرج من أهابها ومن ضروراتها ، انها الثقافة الفنية وهي التي تمهد السبيل للتجربة كي تعبر عن ذاتها بكلية ، وهي ترتبط باساليب الاداء والتورية والصورة والفكرة وفي الاسلوب الفني العام الذي ينتظم به الفنان تجاربه . وقد تطورت هـذه الاساليب عبر الزمن من الصورة النقلية النسخية في البداوة وعصور الرسم الاولى الى الرؤيا والذهول وادركت الرمز في نهاية مطافها،كما انها تنصت من الوجود الى اصوات كانت ضائعة،خافتة،من قبل حتى باتالفنان يعبر عما فوق الوعي وعن هالات التشويش في النفس كما هو الشأن في السريالية والتكعيبية . وربمـا تفطن الى نواح كانت مطمورة قبلا . من ذلك انه كان يتولى من المظاهر تلك التي لها وقع في حواسه والتي كان يستعير منها اللون والشكل وسبل المقارنة . ومعظم المظاهر التي الم بها كانت مظاهر حسية مميزة ، وقلمـا تفطن الى الوظيفـة الوجودية للمظاهر فيما وراء شكلها الظاهر . فالورد كان يتكرر عبر الشعر وكذلك اي نوع اخر من الزهر ، وذاك لان هذه المظاهر كانت تقع في الحواس موقعاً خصباً وتدوي في جنباتها . اما القمح فلم يحفل به قبلا لان مظهره لا يقع في الحواس موقعاً خاصاً ولا يثيرها بالنشوة العصبية التي تستحوذ على الشاعر والفنان والقارىء في آن معاً .

اما الشعراء المعاصرون وكذلك الفنانون فقد عثروا في القمح على رموز عميقة من اتصاله بديمومة الحياة ومواسم الخصب والرزق ومعاناة الفرح بين احضان الطبيعة التي تطعم ابناءها وتدر لهم اثداؤها ، وما الى ذلك من اساليب يقتبسها الفنان من الثقافة وتتحول الى غذاء في نفسه والى جزء حي منها عبر المعاناة المبدعة .

# السيرة وتاثيرها في بعث التجربة الشعرية

من النقاد من يرون ان للاثر الأدبي قيمة بذاته ، وبقطع اية صلة تصله بما دونه وبما اليه . ومنهم من يتمادى في ذلك ، ويعتبر ان مواجهة النص الادبي بما علق في نفس القارىء من سيرة صاحبه ، انما يقحم عليه قيمة خارجية ، ويضيف اليه ما ليس ينطوي عليه بذاته ، ويعطل سويته وينتهك استقلاليته . والواقع ان النص الادبي ينطوي على قيمة بذاته ومن قدرة الابداع في الاديب وما قد نلحقه به من شروح وجزئيات تمت الى سيرة الاديب انما يهبه قيمة ليست ملازمة له وليست مقيمة فيه . ولو انك عثرت على قصيدة غفل ، لا يعرف لها صاحب ولا تثبت هويتها في عصر ، فاذا كان صاحبها قد حقق غايته منها وابدع فيها واوفى الى مطمحه في تجسيد حالة هاربة متخطفة في نفسه، فان قيمة تلك القصيدة تكون فيها ، مستقلة عن عامل السيرة وما تضيفه أو تضفيه من معان جانبية عليها . ومؤدّى ذلك ان للاثر الادبي قيمةً بذاته ، وانه متى خرج من نفس صاحبه يكون قد انفصل عنه وبات يحمل هويته الخاصة به وقيمته المقتصرة على ذاتها . ولا بد لنا من التنبيه الى هذا الامر ، كي لا نقحم على النص قيماً طارئة ونُحمّله اعباء سواه ونعلله ونأوله وفقاً لغايات نطرب لها.

ومع ذلك فان للسيرة فعلاً في تَفَهُّم النص وفي تَيْسير الولوج اليه . انها تُضيئه من الداخل والخارج ، تُفتّق مضامينه وتهدينا الى مضاعفاته وتقمصاته وتجري بنا الى نهاية مطافه . فثمة ظواهر تتكرّر في القصيدة الواحدة وفي الديوان الواحد ، يتلهّج بها الشاعر ولا يكف عنها ، وقد نسعى الى تعليلها بحقيقتها دون ان نفطن الى الباعث الفعلي . وهنا ترد السيرة في سياق البحث،

فتجلو لنا ما غمض والتبس ، او انها تمد ابعاده وتكشف بواطنه وما استسر وتكتّم فيه . ولقد تشبّه للباحثين في شعر بودلير امر الطيوب التي كانت تنبعث من شعره وكانها تنبعث من ذاكرة قديمة عجيبة ، تتوالد وتتفاعل وتتداعى . وهذه الحساسية الخاصة ازاء الطيوب تتّصل بقليل او كثير من أحداث سيرته. وربما تغوّرتْ في وجدانه المُظلم وانبثقت منه كاطياف الحنين والرؤى السحيقة المتوهّجة على خيال شاحب ونداء لعالم تصرّم وانقضى وعهد من الطفولة لم يُقمْ ودفء وحنان تحجّرتْ الحياة إثرهما وعقّتْ الشاعر وتبدّتْ له وكأنها خالة غريبة وليست اماً تهفو وتحنو . ففي مطلع عهد الشاعر بالصبا كان يُقيم بكنف والدته المترمّلة ، المتطيبة بكل طيب ، الساكبة على جسدها كلّ رحيق بكنف زوج صارم ، مُغْلق ، طعن في العمر وهي في اوج صباها . وكان بودلير يُقيم بحضنها ويرتشف ضميره الغامض من ذلك الطيّب حتى التحم في نفسه بزمن من الطمأنينة والحنان ، التحم بالفتوّة وعهد الخلو حيث كان يحيا الحياة ، بدلا من ان يتفكّر بها ويوازنها بوزنها ويتحدّقُ بهاويتها . وبذلك تضاعف الطّيب في نفسه على مشاعر من الحنان والرحمة والحب ، وربّما تخطى والدته الى الحياة ذاتها في تلك المرحلة ، وقد كانت الأمّ أبداً ، رمزاً للحياة في ضمير الشاعر . وفي كلّ مرّة كان ييْأسُ ويقنَط ويُحسّ الموتَ والهرمَ والزّمن والوعي ووطأة التجربة بين يَدَيْ قَدَرٌ لا يتعطف ولا حرية للشاعر إزاءه فانه كان يستدعي احوالا شتى من الطيب . وبذلك استحال الطيب الى رمز وجداني ذاتي ، مستمد من تجربة الشاعر الخاصة في سيرته . لا شك ان للطيب معنى الفرح بذاته ورمز اقبال الحياة ، الا ان الشاعر لم يَدَعه في حدود تلك ، وانما عمّقه بالتجربه والالم والندم ، فبدت الطيوب مشوبة بقليل وكثير من اللذّة والشهوة ، بل كأنه مثل اوديب ممن يتولهون بامهاتهم ، وكانهم لا يرغبون في مغادرة صدر الطفولة وحضنها وكانهم يصابون بالرعب من الانفصال والانفطام ومواجهة جمجهة المصير وهم وحيدون . ذاك الحنين الذي يُضْمر رغبة في العودة الى الوراء في اعادة كرة الاشياء القديمة ، وتحجير الزّمن وايقافه عن عَدْوه المضني .

الا ان بودلير كان مصاباً بداء الوجود وشهوة الانقراض والعدم ، لا يجـد لذّةً في كرّ الايام وتولي الساعات ، وقد بات يترصّد الموت او ان كأن الموت كان يترصّدُه ، يطالع مطالعه في كل اتجاه ومطلع . كان يطلب العقم لانه صنو الموت ، او انه الموت الذي يستبق ذاته . وفي شهوة الانقراض تلك وفي نزعته العدمية بات يتقمّص عليها في رغبته بالجواهر ووصفه لها وكأنّ الجواهر تلك ترمز الى العقم في الحياة ،حياة متحجرة ، شاخصة ، لا تتعدّلُ ولا تتبدّلُ ، لا تنمو ولا تتجدد ولا تلد ، فأيُّ رمز اعمق من ذلك للتدليل على عقم الحياة .

ولا قبل للناقد بتعيين الحد الذي تقف من دونه السيرة ويبتدىء به الاثر ، فانهما متداخلان ، موجود احدهما في الآخر ، يولده ويتولد منه ، السيرة تُغَذّي القصيدة ، وتجربة القصيدة في تأمّلاتها وشدة معاناتها تُغَـذّي هي السيرة . ولنتفق على تحديد واضح للسيرة ، فنقول انها سيرة الشاعر في الزمن منفعلاً باحداث الحياة ، فاعلا فيها ، مترجحاً بين أحوالها وحتمياتها ، تلك التي تلد في نفسه من طبيعته الانسانية . كحتمية الاهواء وانعدام الارادة وفقدان الحرية ازاء الشهوة والميل ومنها ما يُصب من القدر ومن الصدفة ومن الحتمية التاريخية والاجتماعية ومن الوراثة والدين وكل عامل فاعل في صيرورة الحياة والنفس . تجدل الفنان الرسام لو تربلك عن متن الفرس ، فعطبت ساقاه ، تلك حادثة مهمة في سيرته وبالتالي في مصيره وقد عانى منها الفنان معاناة العاهة والالم وشعور المستحيل ، فنزع ذلك كله من سيرته الحياتية الى سيرته النفسية وهما حميمتا الصلة ، بعضاً ببعض ، فجعل يرسم مشاهـد القوة والتكافوء والعنف ، يرسم الاجسام التي تكامل فيها الخَلق . سيقان فارعة في نساء تألفت أجسامهن ومثّلْنَ عافية الحياة وجمالها وكل مظهر من مظاهر سويّتها . إنهن نساء المولان روج ، أي الطاحونه الحمراء في باريس ، كانت احداهن تمدُّ ساقها وتنتضيه في الهواء وكأنها تتحدى به الفناءاو العاهة أو الزمن أو كأنها

تحتفل من خلاله بخصب الحياة ويسرها واقبالها ، بل انها تترنّم بترنيمة الخصب وما يرمُز اليه الساق من نشوة الحياة وشهوتها . تلك حالة مقتبسة من سيرة ذلك الفنان ارتهن فيها لقدره المحتوم فانتضى عليه سيف الفن وتحرر منـــه او انه تكامل من خلال الفن او انه أصلح آلة الحياة في ساقيه المشوّهتين . ولعل الفنان كان انصرف انصرافاً آخر في فنه ، ولم تعصف به تلك الشهوة المنتحرة بذاتها بقدر ما هي حية ، شهوة الحياة السوية ، الناهضة القادرة والتي لا يعيقها الجسد عن ممارسة الوجود والفعل فيه والتمتع بخيره الذي يسطع ويتألق في الآخرين . تلك حتميّة من حتميّات السيرة نُزّلت عليه بارادة عبثية غامضة في الوجود فاقعي واستسلم ثم انه تمرد على شروط المصير البشري وحقق حلـــم الانسان الناجي من عاهة الوجود ، الظافر من اهاب جسده بقـــوة وخصب متعرضاً للحياة ، رافضاً الاذعان لها . ان عامل السيرة يتجلّى في رسوم لوتريك حيث ارتفعت هامة الانسان الذي يريد ان يكون هو البداية والنهاية والذي تُغرّد في عطفيه عافية لا تذبل ولا تكر عليها عوادي الدهر . ولا يعدو ذلك فان غوغ في سيرته البائسة ، فقد تسللت سيرته الى فنّه وكان قد كتب عليه التوسوس والنكـــد في نفسه ، لا يُطيـــق حالة حتى ينزع الى أخرى ، يطوف من مصحّة الى مصحّة وداء الحياة ينهش في كبده ويصرعه اللون الآخر الذي كان يطلبه وراء برقع الحس والنظر وخلابة الاضواء الساطعة العمياء. ولنتول في صدفة الاختيار لوحة بيدر القمح التي رسمها وقد وخطها بمثل الندوب والجراح وسكب فيها من الاصفرار حتى كأنه كان يتقطر منها تقطراً ، وينبثُ نثاً . أيا يكون ذلك الاصفرار الذي لا يماثله مثيل . ربما شاهده بعض القوم في بيدر الحصاد وانما الفنان سكب فيه ما هو أعمق من ذلك . فالقمح هو رمز الحياة واستمرارها ، انه قوتها التي بها تحيا ، وقد حوّله الفنان الى قمح عَدَميّ ، اذا جاز التعبير ، مجسداً حلم الفناء الذي كان يراوده . لقد انتحر مرة ومرة حتى قتل أخيراً بيده ، وتلك الرغبة في انهاء الحياة والاجهاز عليهـــا ماثلة في الرؤى العدمية الراعبة التي تكسو ظلالها لوحاته القانطة الواجفة . ملامح

لقوم يرتعدون بين يدي الحياة ، قوم متسكعين فاشلين ساقطين من الداخل.
ليونار ديفنشي وميكلنجلو اللذين رقّت لهما الحياة . واصابهما منها النصيب الطيب ، فقد مثلاها متكاملة ، غير مشوبة بعاهة ، أجسام مرمرية اكتمل فيها الخلق ، رامزة الى سعادة الوجود وحلم المطلق البهي . وغوغان انه هجر عائلته وموطنه ونزح الى اصقاع بدائية اولى ، الى حياة الفطرة ، متحرياً عن اللون الاول الذي عانق صدر الوجود . كان الفن بالنسبة اليه اعظم من العائلة ومن الذّات ، مغامرة تساوي حياته ذاتها ، متقلّباً بين الفقر والاملاق ولحظات من الاكتفاء،منجذباً إثر عالم من الرؤى التي تعيد الانسان الى عدن الحقيقة . هكذا بدت السيرة ذات تأثير غامض أصم ، غائر في لجة النفس السحيقة ، لا يتبدّى له ملمح ولا يسفر وجه . كيف ترى نفهم فن الزخرفة في قصور الملوك ، وهو الفن الاشدّ غيريّة والاقل ذاتية . كان الملك يقيم في قصر ، وينعم بالثراء ، يتخم بكل تخمة ويحاول بقوته وسلطته وبأسه ان يوهم ذاته والآخرين بانه تخطى ناموس الاشياء وحتمية الوجود . اقتنى وابتنى ، نُصِرَ وانتَصَرَ وحياته لبثت مُمْلِقة من الداخل . ولقد ذهب بسكال في كتاب التاملات والخواطر الى ان الملوك هم أكثر الناس حاجة الى اللهو والتسرّي واقامة الحفلات لأنهم أشدّ الناس بؤساً . غاية القوة تكشّفت لهم عن غاية الضعف وحين ارتفعوا اتضعوا وانحسر عن عيونهم قناع الاشياء . فبدت حياتهم خاوية ، لم يتعدل شيء فيها. منهزمون امام الزمن والعاهة والداء ، يحيون في خوف من الداخل والخارج . ولقد صرعهم هذا الرعب ، وحاولوا بوعي وبغفلة التحرُّر منه والتغطي عليه فأنشأوا قصوراً توهمهم بانهم تحصنوا على الزوال وانهم حشدوا حشدهم ، باصنعة والزخرف ويؤثثون الاثاث الفاخر ، يحفرون فيه اشكالاً وصوراً شتى وانما هم يموهون بذلك كله جمجمة الفناء الذي يتبدّى لهم ويتلامح من خلال تلك الابهة العجفاء ، الخاوية الصدر ، تلك الابهة التي تتعاظم على هيكل عظمي . هذا لويس الرابع عشر بلغ الأوج وزخرف العالم الذي يقيم فيه، وابتنى عليه الابنية الرائعة التي اوفت الى غاية ما يدركه فن البناء وحشد فيه

الاثاث الذي يحمل اسمه : قد كان ذلك لهواً وسلواً عن بؤس مصيره وخواء حياته ، يوهم ويتدوهم انه قادر على ان يغيّر وجه الوجـــود ، ان يطلي سحنته بالبهاء ، انه انتصر على ناموس الفساد والقبح ، انه او قف عجلة الزمن ، وهكذا ، فان الزخرفة التي تنمو في البيئات الثرية وفي الاشخاص المترفين الذين رقّ لهم أديم الحياة ، انما هي سعي لتكفين الحياة باللون والشكل والبراقع ، كي يطمسوا بها معالم الخراب والفساد والقبح والعاهة والموت. في الزخرفـــة تتغاوى المادة بذاتها وتتزين وتتطين على قبحها وانما ثمة شيء تسعى الى ان تغشاه وتقنّعه ، وهو الواقع الصفيق الذي يُطلّ بوجهه الكالح في كل غداة . هنا نقع على نوع من الوثاق المكتوم بين السيرة والفن . نوع من السيرة الجماعية العامة المندحرة امام جبروت الوجود الذي لا يحفل الا بذاته ولا يعنى باولئك الذين يدبون على صدره وهم متردّدون بين العاهات والأنّات ، يتخلّفون بقدر ما يتقدّمون ، وينحدرون بقدر ما يصعدون ، ويتهون بقدر ما يقوون . في الزخرفة شيء من التعبير عن اندحار المادة والانسان من ذاته وتعلقه بأهداب الفن كمنقذ من الحاوية والهاوية لا تزال تنداح وتغور من دون قدميه . كذلك نشأت القصور العباسية المطلية بالفسيفساء والزخارف الكثيرة ، ومثلها قصور الاندلس والوشي والتنميق والتفويف ، انه نوع من التفاف المادة على ذاتها ومن سعيها الى الاستثارة بالفتنة المخذولة التي تحمل في احشائها العطب . بل ما لنا لا نُلِمُّ بسيرة أيّ شاعر آخر وليكن امرأ القيس الذي أنهك القول عليه وأميت في كل وجه . وانا لواقعون ثمة على صلة عميقة غير مبذولة بين سيرة الشاعر وشعره . نشأ امروء القيس في بيئة ملكية . يشهد والده وجده واعمامه وهم يتعسفّون في القبائل والقبائل تسعى الى الغدر بهم ، فانفت نفسه من الملك ومن التخاصم على الذل والقوة والختل والفتك وأقبل على الحياة ، كغاية بذاتها ، يحياها ويعانق جمادها ونباتها وحيوانها وانسانها وعناصرها ، يصفها بكل وصف ويتنصّتُ لكلّ جرس تهمس به ، يحتسي خمرتها الدافقة وينعم بالصحبة والالفة والطبيعة المادة بساط الفرح . وذاك كله كان اشاحة عن واقع عائلته

القوية البائسة ، التي تتحكم بمصائر الناس والناس يتحكمون بمصيرها . صدر في ذلك كله عن ايمان بعبثية السلطة والكفاح ، فكان شاعراً عانق الكون عبر الشكل واللون والطيب ، والمظاهر والعناصر ، مُتَسَخِّطاً على عالم الملك والمجتمع الذي يقتل البراءة والفطرة ويدحر الغريزة . وهكذا نفهم فخره بالاقتحام على المرأة الحصان ، المسيَّج عليها بالحراس ، انه يُعلن حرية الانفعال والعاطفة والغريزة في علم فاسد موبؤ من الداخل ، يفترس فيه الناس بعضُهم بعضاً ، فيما هم يتظاهرون بالعفّة والبراءة والأخذ بجانب الشّهامة والعقل . كان قصر والده وكراً للتآمر والغدر والوقيعة . يجري ذلك ، في البدء ، همساً، ثم انه طلع من اهاب الصمت والهمس فنزّت منه الدماء وتناثرت الاشلاء . الا ان مقتل والده اصابه فيما بعد ونكأ جرحه بالثأر واعتبر ان الاباءة بالثأر تعادل بالنسبة اليه فعل الوجود وتحقيق الذات . فتهيم عبر القبائل وفي الفلوات، لا يقرّ له قرار حتى يبوء بدم والده . وعندئذ تحول النزر اليسير الذي اوفى الينا من شعره في تلك الحقبة من الوصف الذي يتملى به روح الوجود ويعانقه ويتصبّاه الى نوع من الوجدانية السردية التي تكثر فيها البينات ولاخذ والرد والقرائن والوعد والوعيد مما اسف به وأزرى عليه. واعتذارات النابغة لا تفهم اذا لم نباشرها من خلال علاقة الشاعر بالنعمان الذي نذر دمه وهمّ به ليقتله . ووصف الليل الذي لا ينتهي والنجوم التي لا تغيب وما اليه ومـا دونه ، ان ذلك كله كان وارداً في باب الخوف على الحياة والتردّي بين قبضة ذلك العاهل البطاش . وهذا وذاك ومن الشعراء والفنانين والادباء ، وابو فراس في سجنه تنثال روميّاته من نفسه كالدم ، والمتنبي يجرّر خيبته بين صقع وصقع ويبلو من معاصريه الحسد والنميمة ، والملوك الفاقدين النخوة ، والصعاليك والخصيان الذين يتسلّطون على الاحرار . وهل بعد من مقام تطيب فيه الحياة ! ودهر ناسه ناس صغار وان كانت لهم جثث كبار . وابن الرومي والفشل الذي لازمه في عصر معقد ، متبطن وقد تسلسل ذلك في شعره بخطوط من الشؤم والسواد

وبذلك يتبين لنا ان السيرة حرية ان تؤدي بالناقد الى فهم البواعث التي صدرت عنها التجربة كنتيجة نهائية وخلاصات مموهة كثيرة التعقيد والمضاعفات .

الا ان الاسراف في الالمام بجزئيات السيرة واعتبارها غاية قائمة بذاتها ووضع الكتب المستفيضة للالمام بطفيلياتها ، ان ذلك كله يصرف الناقد عن الغاية الاساسية التي ينهد لها واجهاض لعملية النقد بما دونها .

وللسيرة آفة اخرى على الشعر حين تتحكم بالشاعر وتمنعه من ارتياد التجربة الكلية الانسانية الشاملة وترتهنه لسجل احداثها كما هو الشأن في الشعر الوجداني الذي تتعاظم فيه هموم السيرة الذاتية فيما تتضائل هموم الحياة الكلية ، بحيث تغدو التجربة مجزوءة وربما فاشلة لانها تتقيد بالواقعية والسرد .

## خلاصة

لا بد لنا من الانتهاء بالحديث عن طبيعة التعقيد والتقمص اللذين تحفل بهما التجربة الفنية ، لانها التعبير الأصم ، المتضاعف ، المتآكل من الداخل والذي تحمل به النفس وتلده من رحم اللاوعي واللاشعور ، مولودات تكون في النفس وهي غير عارفة بها ، وأنها تحتضنها كالجنين الغامض الذي تتم ولادته في حينها . والتعبير الفني يأنف من التقرير ، أي الاسلوب المتهادن الذي يأخذ من الاشياء ما تؤديه له وما تمنحه اياه في العرف والعادة . والتقرير هو أبسط انواع التعبير ، وهو عاطل عن أية ميزة فنية من ذاته ومن طبيعته ، لانه رمز الاستسلام لمعطيات الحواس والعقل ، وبه يرضخ المرء لمعطيات العالم الخارجي ويسترق للبديهيات الطفيلية التي يتداولها العرف على الاشياء والاحياء . وآفة التقرير ان الانفعال يتعمى فيه ، وكذلك الخيال ، فهو ينبسط ويمتد عبر المظاهر وعليها : لا يقبض منها الا النفاية الحسية والذهنية التي لا ذاتية فيها ولا توتر . وانعدام الانفعال وتعمي الخيال يدع المظاهر راكدة ركودها ،

مغلقة على ذاتها، فيما يعتري الانفعال الاحوال بالحدّة، فيُغيّر نسبها، يضيف ويحذف، يبدع المثال ويراود المطلق عبر الواقع : فيُفككه ويُبْدع من دونه واقعاً جديداً هو الواقع الفني . فالتقرير هو من أدوات العلم والنثر المبسّط، وليس من دونه مواقف او عواطف تدعه يرتج ويفقد اتّزانه ويُفصح عن مكنوناته ونواياه المكتومة . والتقرير في الشعر يماثله السرد في القصة والنقل والمحاكاة في الرسم والنحت والنغم الواحد، المكتفي بذاته في الموسيقى . فليس في النفس البشرية حالة واحدة.وما يُتخيّل الينا انه واحد نُطلق عليه التسمية الشائعة، إن هو إلا اطار زائف مرذول لأيسر ما تناله النفس من ذاتها حين تحاول الفهم الذي لا فهم ولا افهام فيه . ومثال التقرير في الشعر الالفـــاظ الشعورية المتجمدة كالفاظ الحزن والكآبة والتفجع والطرب وما اليها وهي الفاظ عجماء بالنسبة الى النفس لانها تتناول من الحالة المعقدة العنوان الخارجي المشبوه. وهو في القصة يبين في الوصف النقلي والجزئيات والاحداث الطارئة التي تعلق باهداب الواقع الواقعي فيما يعف عنها ويمجها الواقع الفني الانفعالي . وهو في الرسم يتمثل في نوع من الفوتوغرافية ينقل بها الفنان ملامح اللوحـــة وخطوطها وظلالها وكأنه اعادها الى ذاتها . والنغم الواحد في الموسيقى هو ايضاً من القيم التي تزيف التجربة لانه ينال منها نفايتها ايضاً . فالنفس متداخلة الاحوال متآكلة، يتقمص بعضها البعض الآخر ويتحول منه واليه . والفن انما وجد ليعبر عن ذهول النفس وما وراءها وما دونها وعن التجارب التي تكون فيها ولا قبل للفهم بفهمها والقبض عليها . ومن هذا القبيل فان التعبير الفني هو التعبير الفعلي والوحيد عن حقيقة النفس وان كان العامة يتوهمونه كطرفـــة مستطرفة لبعض الحاملين والناشزين عن العرف والتقليد . فهو وحده يحلّ في ضمير الاشياء وروحها ويعبر عنها من الداخل ومن الظلمة ومن اللاواقع ومن اللامعقول اللذين هما اعمق من الواقع والمعقول . ولنتول في ذلك حالة من الاحوال النفسية الشائعة . حالة الغيرة المكتومة مثلا . فالتقرير يعبر عنها بالنقمة والحقد والتمزق والريبة والتشبهة وما اشبه . الا ان ذلك يلفى وصفاً خارجياً لها ،

نحس معه أنها ما زالت مغلقة على ذاتها، لم تُفْصح عن سرّها. ولو عدنا الى الآثار المسرحية الاولى عند الاغريق ، نجد أنّ سوفوكل حاول في عبقريتـــه الكبرى ان يعبر عن مثل مثل هذه الحالة في نفس امرأة هي ديجانير وكانت ذات جمال باهر. يتنازع عليها إله النهر والسنتور، وقد اختطفها هراكليس من دونها وانجب منها اولادا، كما قدمنا. الا انه كان يهجرها في مغامرات طويلة ويكاد لا يحضر الا الزرع والحصاد ، كما تقول تلك المرأة ذاتها اي انه لم يكن يقيم بجنبها إلا في مرحلتي الاخصاب والانجاب . ولقد واقع نساء كثيرات عليها وانجب منهن وكانت تتعفف عن الوقيعة وتُسلْس له ولا تتحرج عليه . الا انها الآن بلغت نحو الاربعين من عمرها وهي تترقب عودة زوجها ، وكانت تؤمل ان يقيم بجنبها أبداً وان تأتلف معه في نشوة عائلية افتقدتها منذ زمنها الاول. الا ان الرسول يفد فيخبرها بان زوجها وصل من غربته ومعه امرأة تدعى أيول ، ولقد عرفها فهي اشبه بزوجة ثانية له . وهنا تقدح الغيرة اللاواعية في نفس ديجانير على عمرها المهدور ، وترسل له جلد السنتور الذي كان قد قتله في زمن وقد احتفظت بنطف من دمه في حق مكتوم لا يبصر النور ولا يدري به احد . ولقد مسحت جلد السنتور الذي كانت مزمعة ان تقدمه لزوجها بذلك المرهم وها انها تصف لفتيات الجوقة ما جرى لها فتقول :

« لقد جرى أمْرٌ ، أيّتها النّسوة . إذا ما بحت به لكُنّ فسوف نطّلعن على أمر عجيب ، خارق . دهنت الدّرع الرّداء الذي أرسلته من حقّ أبيض بقطعة من صوف البهائم . لقد توارى وامْتُصّ . دون أن يتدخّل في ذلك أيّ إنسان . افترس ذاتَه بذاته ، وتداعى واستحال الى لطخة على الأرض . ولكي تفهمن ما جرى ، سأزيدكنّ شرحاً . لقد حفظت بدقّة متناهية ما كان السّنتور قد لقّنني إيّاه ، حين أصيب في منكبه برأس أداة حادّة . حفظْتُ ما قاله وكأنّه منقوش على البرونز الذي لا يمّحي. إليكنّ ما أوصاني به وما نفّذته . كان عليّ أن أحترص على ذلك المرهم في مخبأ لا تدركه النّار والنور

الملتهب حتّى اللّحظة الّتي يُقدَّر لي فيها استعماله . وهذا ما جرى ، فعلاً .
وحين لجأت اليه ، كان لديَّ ، مخبأ في منزلي وقد اجتثثت بعض الصّوف من إحدى نعاجنا ودهنت الهديّة وبعيداً عن أشعّة الشّمس طويته في أعماق الصندوق الذي شاهدتُنّه . وحين غادرتكنّ للعودة الى المنزل وقعت على أمر لا قِبَلَ للوصف به ولا للوعي أن يعيه . وصدف أني ألقيت الصوف في ضوء الشّمس الملتهبة ، فحمي فيها وعاد غير مرئيّ وانحل الى غبار على الأرض ، له مثل شكل ذريرات النّشارة . لقد تبدّد وحيثما كان على الأرض ارتفع رغوة وزبد ذو فقاقيع تُشْبه فقاقيع الخمرة الباخيّة حين تطرح أرضاً » ( التراشينيّات – منشورات البلياد . صفحة : ٥٢٤ – ٥٢٥)

فمثل هذا المقطع يحفل بالتعقيد والغموض والمضاعفات وهو أشبه ما يكون بقطعة سمفونيّة متعدّدة الايقاعات ، متداخلة ومتآلفة . إنها الغيرة المتآكلة في ضمير ديجانير ، وقد اهتدت الى المعادلة الحسيّة الخارجيّة التي تهبها وجوداً وتنتزعها في غيبها وسرابيّتها . كانت حالة غامضة تعانى ولا تُفْهَم ، فعادت مشهداً حسيّاً ، نفسيّاً . يُعانى ويفهم . غدت الغيرة ماثلة أمامنا وكانت بلا إهاب ولا إطار . وكيف اهتدى الكاتب الى قطعة الصّوف كي يجسّد من خلالها معالم الغيرة ؟ إنّه الصوف المسموم ، الذي ينفث على ذاته ويلتهمها ويرغي ويزبد وتثور فيه فقاقيع وكأنه يفور ويغلي غلياناً وهي كلّها سمات وأحوال من سمات الغيرة وأحوالها . انها ضمير ديجانير المكتوم عن نفسها وعن الآخرين . وقد اندفع من بئره العميقة وتفتّحت كواه وعاد يُعايَن بالعيان . نبذة من أعماق اللاّوعي طفرت من ذاتها وتمكّنت من الحس واللفظ من حلولها في روح المظاهر وقيامها في داخلها الخفي .

والفن هو ، من بعد ، دراسة تأمّليّة ، روحيّة ، بل صوفيّة لمظاهر العالم ومعانيها ومراميها ، يرذل البرقع الخارجيّ والتعاويذ والتّهاويل الحسيّة والماديّة ويتّحد بضمير الوجود من خلال المظاهر الّتي لها رموزها الحميمة .

وهذه المضاعفات والتقمّصات لا تزال قواماً للفنّية المسرحيّة المعاصرة . ففي مسرح أوجين أونيل يقوم النزاع غالباً في نفوس الأبطال بين المزرعة والبحر ، نزاع دام على شفير الصليب والاحتضار. وإنّا لندرك أنّ المزرعة هي رمز الحياة وعالم الواقع والتشبث بالرزق والتعامل مع الوجود على الربح والخسارة والكدّ والايمان بجدوى الكدح الانساني . أما البحر فهو ينطوي على مثل الحنين الى الرّحم ، حنين الى السكون والانقطاع عن جلبة العالم ، نبذٌ للواقع وفرارٌ منه ، بل إنه يتمادى حتّى ليغدو حنيناً الى الموت والعدم . إنه صنو الهزيمة من الدّاخل بين يدي الوجود .

ولا يعدو ذلك ما نشهده في مسرح بيرندللو ، حيث تغدو الجرة مثلاً رمزاً لرحم الخصب في الريف وولوج المحامي بكتابه القانوني اليه كناية عن ولوج اثم الحضارة والتعقيد على قوم ابرياء مشكلاتهم الكبرى تنتهي باحتفال في ضوء القمر على الرقص والاغاني والنبيذ . وفي مسرحية « ستة اشخاص يبحثون عن مؤلف » للكاتب ذاته نجد السيدة بونس تلكن بلغتها الفرنسية على الفاظ دون جمل ، وقد اقامت متجراً على واجهة رخام ، تبيع فيه القبّعات المحتشمة والمعاطف الغالية الثمن وفي المخدع الخلفي كتمت مخدعاً للدّعارة تلتقي فيه النّساء والرّجال . وانا نفهم بذلك مرة أخرى أن الكاتب يعبّر عن حضارة العصر من خلال تلك الكناية ، واجهة من البراقع والالوان والاصباغ تُخفي من دونها النتن والصديد والقيح في النفوس. ومثله الكاتب الاسباني ارابال في في مسرحية « الاحتفال بجنازة زنجي » حيث نجد الجثة مدفونة تحت السرير ورائحتها المنتنة ملأت خياشيم المدينة والبطلان يقيمان عليها ، يحلمان بأحلام الثراء الفاحش ومشاريع الاعمال الرابحة والجثة تفحُّ دونهما ، وهما لا يخذلان . الجثة المنتنة هي جثة الحضارة الفاقدة الانسانية المهترئة من الداخل ، تقطع الصلات الانسانية وتفكك العائلة والابنة ترقص على جثة والدها ولا تعنى بدفنها . وهكذا فان الفن له رموزه ونكاته وتعاويذه الداخلية المبدعة ، ومن

دونها يعبر القارىء على السطح الخارجي . واذا ما صح الامر في المسرحية فهو صحيح كذلك في الرواية . ومدام بوفاري لفلوبير كانت تنقطع عن الرذيلة وتحتبس في منزلها تنسج الصوف وتحوكه ونفسها الباطنية . نفسها الاخرى كانت تنسج نسيجها الآخر وتبدع احلامها السوداء وانشطوطة الافاعي . وفي غداة كانت تهرع من منزلها الى الفحشاء وكان الجنين الغامض الذي حمله رحم النفس قد وضع وبات يخفق ويحيا . في الظاهر كانت تنسج خيوطاً وفي اعماقها المدلهمة كانت تنسج افكاراً سوداء وشركاً وفخاخاً للعثرة ، تُولد نفسها الاخرى دون ان تعلم . وفي أيامنا القائمة او قبيلها طلعت على الفن بدعة بيكاسو وكان هذا الرسام ثائراً على الواقعية المسطحة والمعاني والاشكال والاحجام الخارجية وقد حطم الاقيسة التي جرى عليها العرف وصوّر الانسان من الداخل، صوّر المعاناة والاحوال التي لا شكل لها ، فبدت صوره غريبة في الواقع الواقعي وعميقة غاية العمق في الواقع الفني . والامثلة على ذلك تترى وانما اجتزانا بما تقدم كي يكون القارىء على بينة من الامر ويدرك ان التجربة الفنية توازي الحسرة الابدية في الانسان ليفض حجب الكون والمادة ويدرك الغيب المستسر في النفس والحياة وما دونهما .



# نماذج محللة

# من العصرين الاسلامي والاموي

# الخطابة الاسلامية

## نموذج من خطب ابي بكر

تجددت الخطابة في العصر الاسلامي متأثّرةً بواقع العصر في الدين والسياسة . وكان النبي اهم الخطباء ومن ثم الخلفاء الراشدون ، يؤدّون الخطب في المساجد وفي البيعة ومناسبات اخرى ، كما بينا ذلك في كتابنا عن الخطابة وتطورها في الادب العربي ( دار الثقافة ) وفيما يلي نبذل نماذج من الخطب الاسلامية ونستهل بخطبة لأبي بكر .

### عظة و اعتبار

إنّ الله ، عَزّ وجَلّ ، لا يقبل من الأعمال إلاّ ما أُريدَ به وَجهُهُ . فأريدوا الله بأعمالكم ، واعلموا أنّ ما أَخْلَصْتُم لله من أعمالكم فطاعةٌ أتيتموها ، وحَظٌ ظفِرتُم به ، وضرائبُ أدّيتموها ، وسَلَفٌ قَدّمتموه ، مِنْ أيّامٍ فانية لأخرى باقية لحين فَقرِكم وحاجتكم .

اعتبروا ، عبادَ الله بمن ماتَ منكم ، وتفكّروا في مَن كان قبلكم . أين كانوا أمسِ ؟ وأين همُ اليومَ ؟ أين الجبّارون ؟ وأين الذين كان لهم ذِكر القتال والغَلَبَة في مواطن الحروب ؟ قد تضعضع بهم الدهرُ ، وصاروا رَميماً .

وأين الملوك الذين أثاروا الأرضَ وعَمروها ؟ قد بَعُدوا ونُسي ذكرُهم، وصاروا كلا شيء . ألاَ وإنَّ الله قد أبقى عليهم التَبعات ، وقطع عنهم الشهوات ؛ ومضوا والاعمال اعمالُهم ، والدنيا دنيا غيرهم. وبَقينا خَلَفاً من بعدهم . فإنْ نحن اعتبرنا بهم نَجَونا . وإن اغتررنا كنّا مثلَهم .

أين الوضاءُ الحَسَنةُ وجوهُهم ، المُعجبون بشبابهم ؟ صاروا تراباً، وصار ما فرّطوا فيه حسرةً عليهم .

ألا إنَّ الله لا شريكَ له ! ليس بينه وبينَ أحَدٍ من خَلقه سببٌ يُعطيه به خيراً ، ولا يعرف عنه به سوءاً ، إلاَّ بطاعته واتّباع أمره . واعلموا أنكم عبيدٌ مدينون ، وأنَّ ما عنده لا يُدرك الاَّ بطاعته . أمّا وإنَّه لا خيرَ بخير بعده النار ، ولا شَرَّ بشرٍّ بعده الجنّة !

* * *

كان الخليفة ابو بكر من الحكام الورعين الذين يصدرون في اعمالهم واقوالهم عن الايمان وهو يرى ان اي عمل يؤديه المرء ينبغي ان يبتغى به وجه الله . وذاك يعني ان المؤمن يتعامل مع خالقه من خلال الناس ، ينظر الى الخير بذاته والى الشر بذاته ولا يحاسب الآخرين ان ردوا عليه الجميل في عمله او انكروه وعقّوه . وحسبه في ذلك ان يبتغي مرضاة الله وان يكون على سوية الدين أأساء اليه ام احسن الآخرون . وتلك هي الطاعة ، وليس في الطاعة تلك ذلّ لانها خضوع لارادة الله وكسر لارادة النفس ووأد لشهواتها ونزواتها وسير ضد طبيعة الغريزة التي تدفع الى الثأر والحقد والكيد . ومن يوفق الى الطاعة ، فقد حظي عند الله ونال اجراً ، أحلّ ارادة الله محل ارادته واقام رضاه مقام رضا الفرد وعفّى على انانيته واطماعه في سبيل الواجب الذي ندبه الله اليه . وان في الطاعة نوعاً من الضريبة تؤدّى لحقوق الله ، وقد تكون الضريبة في الحرمان واحتمال جحود الآخرين وقسوتهم وفي بلاء الخسارة من جراء الصلاح والامتناع عن الجاه وطلب العلى الزمني والتقدم على الغير في سبيل الحظوة ، ومن عفّ عن ذلك كله في سبيل الله فانما ادى ضريبة مضروبة عليه،

عدا بها ضد نفسه وتقرب من الله . والطاعة لا تذهب اعمالهـــا بداداً ، ولا تنقضي جزافاً وانما تكتب في كتاب الله وتسلف له في الدنيا وننال بها الاجر في الآخرة . وليس الفقر كما يحسب في هذه الفانية ، فقد يغنى أحدهم في الدنيا ويعم ثراؤه ويتوهم انه نال الغنى الحقيقي وانما غناه طارىء وموهوم لانـــه سوف يرتحل عنه.والفقر الحقيقي وكذلك الغنى هما بين يدي الله ، ، حين الحساب ، فاذا قدم لديه اعمال طاعته ، اغناه الله الغنى الفعلي في النعيم واذا عصا ومضى اثر نزواته وحصل على كل امر في سبيل انانيته،فانه سيعرى ويملق امام الله ، وحينئذ يكون فقره فعلياً لانه دائم ونهائي . وعبر ذلك كله يتعزُ الخليفة ابو بكر بأن ما يتغرر به الانسان في الدنيا من مال وحظوة وتفوق ليس سوى لحظات مولية ولا تقيم ولا وجود حقيقياً لها ، وانما الاعمال التي تبقي والتي ترصد لنا في كتابنا هي تلك التي اديناها من اجل الله ، من دون انفسنا والآخرين .

## زوال الدنيا :

تلك كانت المقدمة العامة التي عرضها الخليفة للمؤمنين وفيما يلي يبين عليها من تأكيده على زوالية الدنيا قاطبة والاعتبار بمن سبق . كانوا جبابرة ، ابتنوا واقتنوا وخاضوا الحروب ونعموا بالانتصارات ، وخيل اليهم انهم نالوا الامان وان السعادة تدر لهم في كل غداة ، فاذا الموت يعصف بهـــم ويولون ولا يخلفون اثرهم الا اطماعهم وجبروتهم وقد تحول الى اداة ساخرة تهزأ بمـــا تكالبوا عليه ، تلك كانت اوهاماً توهموها وصدقوها ، ولم يحسبوا حساب الدهر وتولي الزمان ، فاذا هو يتضعضع ويزري بهم ويحولهم الى رميم هامد . وهكذا فان ما يتغرر به الانسان من امر الدنيا ان هو الا سراب وخدعة ، لا انتصار حقيقياً فيها ولا قوة ولا رفعة ولا سؤدد . وما يبقى سوى الاعمال التي يبتغي فيها المرء مرضاة الله . والملوك اولئك الذين حسبوا انفسهم قد نجـــوا وتخطوا شروط المصير البشري ، غيروا معالم الارض وهدموا وابتنـــوا ،

تحكموا برقاب العباد ، وتخيلوا ان بأسهم هو البأس وان ثراءهم هو الثراء وان ارادتهم هي النافذة . واذا بالموت يطيح بكل ما شغفوا به وسعوا اليه واذا الزمان يطويهم طيه ويغشاهم النسيان كأنهم ما وجدوا ولا يشفع بهم ذكر مبدد ضائع في ذاكرة الزمن او التاريخ . وها انهم وقد واجهوا ربهم ، يحاسبهم على تبعاتهم وما جنت ايديهم ، كانت قوته فوق قوتهم وارادته فوق ارادتهم واليه انتهوا وبين يديه اقاموا ، والشهوات التي تطيبوا بها ونعموا في ظلها قُطعت عنهم واذا هم يسألون بما فعلوا وما أدوا وقدموا ليوم الحساب . ذاك هو اليقين النهائي والفعلي ، لانه لا يعقبه عقب ويغيره مغير ولا يشفع به شافع. والدنيا التي اغوتهم وسلبتهم لبهم ورثها عنهم سواهم وامتلكوا من دونهم واقاموا مقامهم. وملكهم كان ملك لحظة طالت وقصرت، ملكوا ولم يملكوا في آن معاً ، اذ كان الموت يسعى بهم وهم يحسبون انهم يسعون بأنفسهم . والمؤمن هو الذي يتعظ بعظةالسلف. خلّفنا السابقين على الدنيا ونحن مرتحلون في الغداة عنها ، فان تأملنا بمصير من سبق وقدمنا اعمالنا بين يدي الله ، فاننا ننجو ونسلم . فلا يغتر صاحب الملك بملكه وصاحب الجاه بجاهه وان هو ارتفع في حين وزمن وفي امر من الامور وانما سنة الحياة هي التي تساوي بين الجميع ، سنة الهرم والزوال والتخلي عن الملك والدنيا . ليس من ينجو من هذا المصير . وكل من توهم انه اخترق جدار الحتمية الانسانية بما يملك وما يدخر وما يتقوّى به انما ينسى انه خاسر حين ربح وضعيف حين تقوى ، لان الزمن يغوله ويمضي به في سبيل الهلاك ، وهو يغفل او يتغافل . ومن الناس من يوهمهم جمالهم وشبابهم، تلك ميزة لهم على الآخرين ، وما جدوى الجمال ما دام سيحول بل انه حال فعلاً الى تراب . الجمال برقع يقرض فيه الزمن ويقضمه على مهل ويدب فيه دبيبه الخبيث . فيذوي وتذبل زهرته ثم انه يندس تحت التراب كالوجه القبيح سواء بسواء ، بل ان جمالهم كان وبالاً عليهم اذ ساقهم الى التفريط والاقبال على الشهوة والرجحان في طريق الفضيلة وما كان يحسب خيراً اذا به يغدو ضيراً .

هكذا ينتهي الامام الى القول انه لا سبيل الى النجاة سوى سبيل واحد في الطاعة وتحقيق اوامر الله والانقياد لارادته، رضاً وكرهاً. نغصب أنفسنا في سبيل الخير . اذ ليس من خير حقيقي سوى الطاعة وهي تنتفي من كل سوء واساءة ، وبها ينجو المؤمن في يوم الدين . والخير الدنيوي ليس خيراً ما دام يقود الى النار والشر ليس بشر اذا قادنا الى الجنة ، الشر الذي نحسبه شراً لانه يحرمنا من الشهوات والانقياد اثر النفس وانما هو خير فعلي لان نتيجته النهائية والاخيرة هي خيّرة وهي التي تقود خطانا الى الجنة .

**الطبائع الفنية :**

١) **المقدمة والبينات** : في سنة الخطابة ان يقدم الخطيب لرأيه العام وللعقيدة التي يسعى الى تأكيدها ، فيوضحها ويعرضها دون لبس وجمجمة . والخليفة اراد ان يقنع المؤمنين ويبين لهم ان الله لا يرضى من اعمال البشر الا تلك التي يسعون بها لمرضاته وطاعته . تلك هي الفكرة العامة . وهذه الفكرة لا تفي بغرض الخطابة لذاتها ، لانها عامة ولا نفحة ذاتيّة فيها وليست مقنعة بذاتها . لهذا جرى التقليد الخطابي على توسل الأدلة والبيّنات ، وهي التي توسع الفكرة وترسخها وتحولها من فكرة عامة الى يقين وجداني يقتنع به القلب وتخفق له النفس ويتحول الى باعث تغيير في السلوك الانساني . ولم يكن الخليفة ابو بكر ممن درسوا اصول الخطابة في نظرية جافة واعية وانما فطرته المبدعة هي التي ساقته الى المقدمة العامة والادلة التي تبين عليها . والنظرية الفنية لا تسبق الاثر الفني بل انها تتخلف عنه وتقتبس منه ، لان العبقرية تحمل بذرة الابداع في ذاتها وليست الثقافة الواعية الا مسعفاً للابداع اذا تمثلتها النفس وحولتها الى مادتها الخاصة بها .

ولقد ادى الخليفة ادلة متعددة اهمها :

— الاعتبار بمن مات ومن كان قبلاً .

- مصير الجبارين الذين كان لهم في القتال غلبة .
- عصف الدهر بهم واحالتهم الى رميم .
- الملوك الذين اثاروا الارض وعمروها ، ثم زالـوا وغشيهم النسيان ، كأن شهواتهم انقطعت وبقيت عليهم التبعات .
- ان ذوي الجمال لا يشفع بهم جمالهم بل انهم يتغاوون به ويغرون .

وكما ان للخطبة مقدمة وادلة فان لها خلاصة وقد بانت في النهاية من ضرورة الطاعة وقيام الانسان على الرضوخ لاوامر الدين وان الخير الحقيقي هو الدائم الذي يؤدي الى الجنة .

٢) ومن الاساليب الخطابية التكرار . وذلك ان الخطابة هي ادب شفهي ، يقتضي من صاحبه ان يكرر الفكرة الواحدة بأساليب متباينة حتى يرسخها في ضمير السامع . وقد بان التكرار في قوله : «واعلموا ان ما اخلصتم لله مـن اعمالكم انما هو طاعة اتيتموها وحظ ظفرتم به وضرائب أدّيتموها وسلف قدمتموه. »

«اعتبروا بمن مات منكم وتفكروا في من كان قبلكم، اين كانوا واين هم اليوم . اين الجبارون .... اين الملوك ... اين الوضاء الوجوه.»

٣) الجمل والحروف الاعتراضية : ومنها : الله عز وجل والا الاستفتاحية الا وان الله قد ابقى ... الا ان الله لا شريك له ... اما وانه لا خير ...

٤) افعال الامر وهي من الجمل الانشائية التي تتحرك بحركة الوجدان ومنها : اعلموا .. اعتبروا .. تفكروا واعلموا ....

٥) بعض الأساليب المجازية : ان الخليفة ابا بكر لم يكن من المتمرسين بالصناعة البيانية وان كانت تخطف في خطبه بعض سماتها . وقـد

لا يخلص للصورة الفنية القصية كما في خطب عتبة بن ابي سفيان ومن اليه.ومع ذلك فان صياغة العبارة تصدر عن ذائقة رهيفة واحساس عميق باللفظ والايقاع واداء الحروف ومعانيها الظاهرة والخفية . واعجب ما في ذلك الايجاز حيث يقتصر المعنى على ما هو ضروري من الالفاظ وعلى اللفظة الواحدة بدلاً من الالفاظ المتعددة المرددة على معنى واحد . ومن هذا القبيل فان اللفظة تبدو حيناً عارية مباشرة وحيناً آخر تتخضب بقليل او كثير من الانفعـــال . ففي قوله مثلاً : « ان الله لا يقبل من الاعمال الا ما اريد به وجهه » ، نجد اللفظ عارياً ومباشراً وعملياً وفي غاية الوضوح.وتسمو العبارة في نهايتها بالاشارة الى وجه الله ، حيث يتبدد الوضوح ويقوم من دونه الايحاء . فلو قال : ما اريد به رضاه لمضت العبارة في منحاها السردي ، اما التوسل بالوجه فانه بث في المعنى شكلاً واضفى عليه اجواء الصورة التي هي ابداً ارقى فنياً من الفكرة . وكيف تكنى الخليفة عن رضا الله وارادته بوجهه . انه اسلوب الايجاز الذي يخلص الى النهاية دون ان يجتاز في البينات والاسباب . وذاك ان الاعمال الخيرة ترفع صاحبها يوم الحساب الى الجنة وفي الجنة تكون سعادة الانسان في رؤية وجه الله والاغتباط في القيام بحضرته . ولم يعرج الخليفة الى ذلك الشرح تكثيفـــاً للمعنى ولاضفاء جو الايحائية عليه . والخطأة كما قيل محجوبون ، اي انهم لا يشاهدون الله ، ومشاهدة الله تكون في رؤية وجهه .

ومثل ذلك قوله : « واعلموا ان ما اخلصتم لله من اعمالكم ، فطاعـــة انيتموها » .. واسلوب الايجاز والتكثيف ماثل ثمة ايضاً وبخاصة في فعل اخلص الذي نماه لله عن الاعمال وبين هذه الالفاظ الثلاثة من المعاني ما يقتضي ايضاحه شرحاً مستفيضاً ومثل ذلك معنى الطاعة . وذكر الفقر والحاجة الملح فيه الى يوم الحساب دون تصريح وهي هي مأثرة البلاغة الخطابية ، عصرئذ حين كان الخطيب يهيل على المعاني اجواء الايحاء من حصر المعنى بأقل ما يمكن من اللفظ ، والخطابة تترجح ، من بعد ، بين الشعر والنثر ، لها من النثر الادلة والبينات

وصيغ العبارة المباشرة ومن الشعر الادلة الاحتمالية ، والايقاع والصورة البيانية .

٦) **الايقاع** : ولقد تولد من اساليب مختلفة اهمها توازن الجمل في الطول والقصر وتواردها بين الصيغ المتشابهة ، فكأن كل جملة اشبه بشطر شعري . وربما توسل بعض السجع دون تكلف وتعمد ، يرد في سياق سهل كما في قوله : «قد ابقى عليهم التبعات ، وقطع عنهم الشهوات ، ومضوا والاعمال اعمالهم والدنيا دنيا غيرهم فان نحن اعتبرنا بهم نجونا وان اغترّرنا كنا مثلهم.»

## الخليفة عثمان بن عفان

### نموذجان من خطبه

ولي عثمان الخلافة اثر مقتل الخليفة عمر الذي اوصى بها لنفر من المتقدمين من المسلمين على ان يختاروا بينهم واحداً . واتجهت الانظار الى علي وعثمان على البيعة . الا ان علياً رفض ان يؤدي مواثيق على نفسه في سنة الحكم والاقتفاء على من سبقوه ، اذ كان مزمعاً ان يصدر عن رأيه وعقيدته . اما عثمان فقبل المواثيق واديت له البيعة واعتلى سدة الخلافة ، ثم لم تلبث رياح الثورة ان عصفت بسلطته اذ قيل انه قرب القرابة وابعد الاتقياء والمتقدمين في الاسلام لطول بلائهم في نصرته واعتناقهم اياه منذ عهده الاول . وقد خطب الخليفة عثمان في المؤمنين حين بويع على الخلافة فقال :

### خطبة البيعة

أمّا بعد ، فاني قد حُمِّلْتُ وقد قَبِلت . ألا واني مُتَّبِع ولستُ بمبتدع . ألا وانّ لكم عليَّ ، بعد كتاب الله ، عزّ وجلّ ، وسُنَّةِ نبيّه ( صلعم ) ثلاثاً : اتباعَ مَن كان قبلي فيما اجتمعتم عليه وسَنَنْتُم ، وسَنَّ سُنَّةِ أهل الخير فيما لم تَسُنُّوا عن مَلأ ، والكفَّ عنكم الاّ فيما استوجبتُم . ألا وانّ الدنيا خَضِرَةٌ قد شُهِّيَت الى الناس ، ومال اليها كثير منهم . فلا تَركَنوا الى الدنيا ، ولا تثقوا بها ، فانها ليست بثقة . واعلموا انها غير تاركةٍ إلاّ مَن تَركَها .

يقول الخليفة عثمان ان ما اولي من السلطة ليس اداة جاه وتفوق عـــلى الآخرين وانما هي تبعة وُقِرَّ بها من عزم على تحملها. فهي غرم اكثر منها غنماً. فالسلطة مسؤولية ، لا يزهو بها صاحبها بل انها ثقل يتحمله في كـل غداة بتدبير امر المسلمين والانتجاع بهم في فسحة الدين وتقويم دينهم فيهم . ثم يذكر انه لن يبتدع في حكمه وانما هو مكمل لسنة من سبق في النبي والامامين اللذين سبقاه : ابو بكر وعمر . ولعل هذا البيان الصريح في عزمه الاقتفاء على خطى الآخرين ارغمه وقيده واطمع الناس فيه واوهمهم ان الاتباع بدلاً من الابتداع انما هو مظهر من مظاهر الوهن وضعف الثقة بالنفس ، فحرجوا عليه بكل ما عزم عليه وقام به ، يقارنونه بسواه ويحاجونه عليه ويرون في معظمه بدعة ومروقاً . ثم تفاقم امرهم حتى الثورة كما هـو مأثور في كتب التاريخ . وربما انتهج الخليفة ذلك السبيل عن تقى وورع ورغبة في تأليف المسلمين ، الا ان رأيه حمل على غير محمله وافتقد به الاستقلال والارادة ووضع اعماله موضع النقاش والتساؤل والمقارنة . ولم تكن نفسية عثمان مثل نفسية عمر المتمالك لروعه، الواثق من نفسه ، الذي كان يقود الناس متجهّماً صلداً . وقد قال في خطبة البيعة : « وأنا مسؤولٌ عن أمَانَتي وما أنا فيه ، ومطّلع على ما يَحْضرني بِنَفْسي ، لا أكِلُهُ لأحد » . وقد كان هـذا التصريح سبيلاً الى الحكم والتحكم واقتضاء الطاعة ، اما عثمان فقد اعتلى منبر الخلافة متردّداً ، مستظلاً بظل سابقيه ، فأملق بعيون القوم وطمعوا به وانتزوا عليه .

والخطبة اشبه ببيان للحكم ، يعتمد فيه ، بدءاً القرآن الكريم وثانياً سنة النبي فيما أثر عنه من اعمال واقوال ثم اتباع من كان قبله فيما اجتمع عليه القوم وسنوا . اما اذا طرأ طارىء لم يسبق مثيل له فانه يتبع فيه اي اهل الخير من الامة . وهو لن يتعرض لهم بأمر الا ما وجب عليهم اداؤه او القيام به . ولا ضير في التشبه بسنة النبي . وكان ابو بكر وعمر يفزعان اليها فيما يلم

بهما من مقتضيات الحكم ، فيستشيران الصحابة واصحاب الرأي الاخير . وقدم عثمان فتقيد بسنة جديدة هي سنة سابقيه ، فضيق على نفسه ، وتضايق منه الآخرون . وكانت جحافل الأمة تروغ وتميد ، اثر مقتل عمر وكان حرياً ان يتولى عليها امرؤ من شاكلته ، يأخذ بالعنت ، يصول ويجـــول فيهم ويقمعهم قمعاً ، الا ان عثمان وعد بالمهادنة والاتباع ، فعجز عن الابداع والابتداع .

وفي نهاية الخطبة يتحول الخليفة الى واعظ ديني اذ كانت الخلافة ديناً ودنيا ، يصف لهم الدنيا وما تغرر به الانسان وصفاً بلاغياً راقياً ، فيتكنى عن الشهوات التي تبذلها لابنائها بالاخضرار ، فالدنيا يانعة تدعو الناس الى الاقبال عليهـــا والقيام بين ارجائها وكأنها مقيمة ابداً . ولديها وسيلة ووسيلة اخرى للتغرير بأبنائها والمائهم عن دينهم ، تفتنهم بكل مظهر جميل وكل حاضر مقبـــل ، وتغفلهم عن غدهم ونهاية مآلهم . وكم من امرىء ركن اليها وتنعم بمناعمها وحسب انها البداية والنهاية ولم يدرك ان الزمن يعدو بها فيما هي تعدو بـــه وان خوانها وان طاب حيناً فهو مملق ولا غذاء فعلياً الا في خـــوان الروح والانتصار على مفاتن الدنيا . والخليفة عثمان يحض المسلمين على التنكر للدنيا والتفكر ابداً بالآخرة ، فالدنيا متقلبة ، متحولة ومن يثق بها تخونه وتطلع عليه بكل طالع جديد مبير . وينهي كلامه بالقول ان الدنيا غير تاركة الا من تركها ، اي انه لا سبيل للانتصار على الدنيا الا بالزهد والتقشف والامتناع عن الوقوع تحت وطأة مغرياتها المولية .

ومهما يكن فان هذه الخطبة تصدر عن اسلوبين فنيين ، على الأقل . ففي المطلع نراه معتمداً الاسلوب التقريري والتصنيف والعدد ، اذ كانت غايته الايضاح الواضح . وفي القسم الثاني نزع الى الوعظ فتبدل الاسلوب من تبدل طبيعة الموضوع ، واكتسبت العبارة الخطابية حلة صورية وامعنت في الايجاز الموحي الذي يدع للسامع مسافة طويلة من التأمل والمناجاة . وعبر ذلك فانه

يتوسل بعض الاسجاع التي توثق صلة العبارة بوجدان القارىء وتمهر الخطبة بالايقاع وهو من الوسائل الخطابية المأثورة وبها تتحول الفكرة الباردة الى ما يشبه النشوة في النفس . من ذلك قوله : اني قــد حُمّلْتُ وقبلت ، اني متّبع ولست بمبتدع » . وتخضبت العبارة ببعض الجناس الطارىء غير المعتمد واعترضت فيها بعض الجمل التي تصحب الخطب كالتعاويذ الايحائية او مثل الطقوس المأثورة .

## نموذج ثان من خطب الخليفة عثمان بن عفان

## خطبة في اول الثورة

إنّ لكلّ شيء آفة ، وإنّ لكل نعمة عاهة. في هذا الدين عَيّابون ظنّانون ، يظهرون لكم ما تُحبّون ، ويُسرّون ما تكرهون . يقولون لكم وتقولون . طَغام مثل النعام ، يتبعون أوّل ناعق ، أحبُّ مَوارِدِهم إليهم النازِحُ . لقد أقررتُم لابن الخطاب بأكثرَ ممَّا نَقَمتم عليّ . ولكنه وَقَمَكُمْ وقَمَعكم ، وزَجَرَكُم زَجْرَ النّعام المُخَزَّمة . واللهِ ، إنّــي لأقْرَبُ ناصراً ، وأعزُّ نَفَراً – ان قُلت : هَلُمَّ – أن تجابَ دعوتي من عُمر ! هل تفقدون من حقوقكم شيئاً ؟ فما لي لا أفعل في الحقّ ما أشاء ؟ إذن فلِمَ كنت إماماً ؟

يستهل الخليفة بالحكمة وقد اكتسبها من سيرته وبخاصة من الاحداث التي تواترت عليه واقضّت مضجعه . فهو يقول ان لكل شيء آفة وان لكل نعمة عاهة . وهو يعني بذلك ان الخير المحض لا وجود له وان خير هذه الدنيــا مجزوء ، معتل ، تتسلل اليه الآفات من نفسه ومن الآخرين . ولقد انزل الله على المسلمين نعمة القرآن ونعماً كثيرة في هدايتهم وفي الفتوح وهداية الناس على ايديهم وانتصارهم على اعدائهم ، ومع ذلك فان امرهم لم يستقم وقد

تحولوا من حال الى حال ومن شظف الى نعيم . ولقد انبرى من اهاب الدين ومن بين استارهم قوم ذوو ريبة ، لا يثقون بالامام ويقيّمون كل عمـــل يؤديه وكل تصرف ينتهجه ، ويثيرون عليه الشبهة فيـــه فيخذل عنه الناس ويسيئون الظن به . وهؤلاء يتملقون المؤمنين ، يمضون مضيّهم ، ويغازلون مآربهم وغاياتهم ، وهم انما يبتزونهم ويتوسلونهم لغاياتهم . وهم في نقاش دائم مع المؤمنين ، يوقظون به شكوكهم ، ويطرحون على اعمال الخليفة الحيرة والتساؤل . انهم يتشاكون ، وغاياتهم مبثوثة في نواياهم الخبيثـــة وطمعهم بالخلافة وتنفيذ اطماع الجاه والسلطة .

ولئن كان الخليفة عثمان قد تولى الخلافة على رقة ولين ، فانه يحنق الآن وتتبدل عبارته ويتخذ الصور الزرية ، وينشط خياله الى البعْد القصي فيقول :
« طغام مثل النعام ، يتبعون اول ناعق . احب مواردهم اليهم النازح » .

والخليفة يسيء الظن بالشعب الساذج الجاهل ، فهم كالنعام في حمقهم ، لا يقدرون الحقيقة حق قدرها وكل من صاح بهم وهتف فيهم يتبعونه . وترد لفظة « الناعق » للتدليل على الزراية التي يحملها الخليفة في نفسه لكل من ألب عليه وحشد في مناوأته . لهؤلاء صوت الغراب في الشؤم وللتّدليل على الخراب المزمع ان يحل بالقوم . ولو ان امرءاً آخر تقدم عليه وصاح بهم لتبعوه ، لانهم لا يتبعون الحق بل يقتفون على اثر كل من يعبث بعواطفهم وغرائزهم . ولعل الخليفة فطن في سليقته الطيبة الى ان امر العامة عسير لانهم لا يصدرون عـــن العقل بل عن الهوى وان كل من يلوح لهم يجتذبهم ، لا يقيمون على وفاء او على صواب ، ويخالفون في غد ما وافقوا عليه اليوم . والمورد الدني القريب لا يرويهم ، فهم يطلبون المورد القصي ، اي ان ما ينالونه بيسر يسقـــط في نفوسهم ويسعون الى الغايات البعيدة اللامجدية . ولقد تكنى الخليفة واقتبس من واقع البيئة في النعام والغراب والمورد النازح ، وهي كلها كنايات والجة في

طبع الناس وقائمة في وجدانهم وبها تحولت الفكرة الذهنيـــة الى مادة حسية مأثورة .

ويقارن الخليفة عثمان بين واقعه وواقع الخليفة عمر الذي سبقه ، لقد كان اشد عنتاً بهم ولم يربأوا به او يثوروا عليه لانه تولاهم بالعنف والقمع والزجر كالنعام الذليلة . ولقد تندم عثمان على لينه في اخذ الناس وكان حقيقاً ان يأخذهم اخذ عمر بالقسوة والازجاء ، فيصدعوا له ويسلس قيادهم . ولقد تفجى الانفعال في نفس الخليفة وتجسد عبر الالفاظ المكررة والحاملـــة معنى النقمة في طبيعة معناها ولفظها ، كما انه توسل التشبيه والنعوت الدالة على الغلو . وهي كلها من سمات الوتر الذي صدر عنه والنقمة التي عاناها مـــن جحود القوم وتنكرهم واعتراضهم عليه بما كانوا يقبلونه من سواه .

وفي النهاية يستبطن الخليفة نوعاً من التهديد ويقول انه اشد ناصراً من عمر ، وانه « ان هتف اجابه مناصرون كثيرون » ، فهو امام ولكنه مقصور عن الفعل واداء الحق . لعل عمر كان يسوس القوم بهيبته ورجاحته والف شيء آخر ، ذاك سر السلطة وعبقرية القيادة واقتضاء الطاعة ، ان يكون المرء آمراً وناهياً وان يطاع وان يكون امرؤ آخر مطواعاً ليناً ويخذل ويحاسب ويرتح عليه في مواضع الطاعة .

ومع ان الخليفة كان مقيماً في المقام العسير من اتباعه ، فان البلاغة ظلت تدر له في صورها وايقاعها واسجاعها . فحيناً يعتمد الحكمة العامة وحينـــاً الوصف وآخر يترسم الامثلة والتشابيه او القسم والتمييز والاستفهام وهي ، جميعاً ، من الصيغ والاساليب المتحركة المنفعلة والفاعلة في النفس .

# الخطابـــة

## نموذج من خطب الإمام علي بن أبي طالب

### خطبة الجهاد

**تمهيد** : اشتهر الامام علي في الادب العربي ببلاغته، كما اشتهر في السياسة ببطولته ، وفي الدين بتقواه . ولعل الخطب التي ألقاها في اتباعه ، هي ، في الواقع ، اكثر الخطب العربية بلاغة وصدقاً ، كما انها في الآن ذاته اكثرها عدداً ، وذلك لأن أتباعه كانوا ينظرون اليه نظرة تقديس اشتدت وتضاعفت، بعد مقتله والتنكيل بأبنائه واحفاده وسائر آله . وقد كان الامام علي يخطب في المقاتلين ويخطب في المؤمنين فيظهر حيناً بروح الفروسية والبطولة ، ويظهر، حيناً آخر ، بثوب المتقشف الورع المتفقّه بأمور الدين ، غير غافل عن احوال الدنيا . ولا مجال للاطالة بالتمثيل بنماذج كثيرة على خطبه ، لأن أسلوبها الفني واحد ، بالرغم من اختلاف المواضيع وربما الآراء والأفكار . ولقد رأينا ان نتولى خطبته في الجهاد ، وننعم في تحليلها ودرسها ، محاولين ان ننفذ إلى روح ذلك الاسلوب الفني الذي لا يقل اعجازاً في أحيان كثيرة عن حديث النبي وخطبه .

**باعث الخطبة ونصها** : أغار سفيان بن عوف الأسدي بجيش من جيوش معاوية على الأنبار وقتل عامل عليّ عليها ، فنقم الامـــام على جماعته وخرج اليهم وجعل يخاطبهم بقوله :

أما بعد ، فإن الجهاد باب من أبواب الجنَّة فتحه الله لخاصة أوليائه ، وهو لباس التقوى ، ودرع الله الحصينة ، وجنَّته[1] الوثيقة . فمن تركه رغبةً عنه ألبسه الله ثوب الذلِّ وشمله البلاء[2] وديُّث بالصغار والقَماءة[3] ، وضُرب على قلبه بالأسداد[4] ، وأديل الحق منه بتضييع الجهاد ، وسيم الخسف[5] ومنع النصف . الا واني قد دعوتكم إلى قتال هؤلاء القوم ليلاً ونهاراً ، وسراً واعلانا وقلت لكم : أغزوهم قبل أن يغزوكم ، فوالله ما غُزي قوم في عُقر دارهم إلاّ ذَلّوا ، فتواكلتم[6] وتخاذلتم حتى شُنَّت الغارات عليكم ، ومُلكت عليكم الأوطان . فيا عجباً ، والله ، يميت القلب ويجلب الهم : اجتماع هؤلاء القوم على باطلهم وتفرقكم عن حقّكم . فقبحاً لكم وترحاً[7] حين صرتم غرضاً يُرمى : يُغار عليكم ولا تُغيرون ، وتُغزون ولا تغزون . فاذا أمرتكم بالسير اليهم في أيام الصيف قلتم : « هذه حمارَّة القيظ[8] أمهلنا يُسبَّخ[9] عنَّا الحرّ » ؛ واذا أمرتكم بالسير اليهم في الشتاء قلتم : « هذه صبَارة القرّ[10] امهلنا ينسلخ عنَّا البرد » . كل هذا فراراً من الحر والقر ، فأنتم والله من السيف أفرّ . يا أشباه الرجال ، ولا رجال ! حلوم[11] الاطفال وعقول ربَّات الحجال[12] ! لوددت اني لم أركم ولم أعرفكم ! معرفة والله جرّت ندماً ، وأعقبت سدَماً[13] . قاتلكم الله ! لقد ملأتم قلبي قيحاً ، وشحنتم[14] صدري غيظاً ، وجرّعتموني نُغبَ التَّهمام أنفاساً ، وأفسدتم

---

١ – الجنة : الوقاية . ٢ – الشملة : كساء واسع . ٣ – ديث : ذلل . الصغار والقماءة : الذل.
٤ – الأسداد : الحجب . ٥ – سيم الخسف : أذل . ٦ – تواكلتم : وكل كل منكم الأمر الى صاحبه .
٧ – الترح : الحزن . وهنا : ما ينصب للرمي بالسهام ، اشارة ان أهل العراق أصبحوا هدفا لجنود معاوية يرمونهم فلا يدفعون عن أنفسهم الأذى .
٨ – حمارة : القيظ شدة الحر . ٩ – يسبخ : يخف .
١٠ – صبارة القر : شدة البرد .
١١ – الحلوم : العقول . ١٢ – ربات الحجال : النساء .
١٣ – السدم : الهم والاسف . ١٤ – شحنتم : ملأتم .

عليّ رأيي بالعصيان والخذلان ، حتى قالت قريش : ان ابن ابي طالب رجل شجاع . ولكن لا علم له بالحرب » . الله ابوهم ! وهل أحد منهم أشدّ لها مِراساً ، وأقدم فيها مقاماً مني ؟ لقد نهضت فيها وما بلغت العشرين ، وها أنا ذا قد ذرّفت [1] على الستين ، ولكن لا رأي لمن لا يطاع . »

**ايجاز المضمون :** استهل الإمام خطبته بوصف الجهاد ، ذاكراً أنه باب من أبواب الجنة . ثم استطرد إلى تأنيب المسلمين لتخاذلهم عن القتال ، حتى لقد أصبح جند معاوية يلمون بهم ويقتلونهم ويولون الأدبار دون أن يصابوا بأي أذى . بعدئذ ، يشتدّ غضب الإمام ، فيصور الذل الذي يتردى فيه أتباعه ، والأعذار التي يتلونها ليبرروا قعودهم ، أما في النهاية ، فيصف الحسرة والأسى اللذين ما برح يعانيهما من جراء عصيانهم .

**تحليل المضمون :**

**أولا – الجهاد :** تلك كانت المعاني المهمة التي شخصت في الخطبة ، وهي تبدو في مجملها شائعة يسيرة ، إلا اننا فيما نتلوها وهي في حلتها البلاغية ، نشعر أننا أمام أثر فني متكامل ، بالرغم من تصديه إلى جماعة قلما صفت ذائقتها الفنية. ولعل عناية الإمام بالاداء الفني لم تصرفه عن العناية بالواقع النفسي ، كما ان غضبه ونقمته عليهم لم يعمياه عن التوسل بما يثير عواطفهم المكنونة ، ويصور لهم غباءهم وجبنهم . لهذا ألفيناه ينصرف في مستهل الخطبة عن اظهار غايته ، ونكاد لا نستشف شيئاً من النقمة ، بل على العكس ، فإن آراءه ، في البدء ، تبدو وكأنها أفكار واعظ ، يتحدث اليهم بأمور دينهم ، اكثر مما هي افكار قائد تثور فيه النقمة على أتباعه ، بعد أن تخاذلوا وجرّوا العار عليه وعليهم . فهو يبتدىء بوصف الجهاد واظهار قيمته بالنسبة إلى الدين : ان الجهاد باب

---

[1] – ذرف : زاد .

من أبواب الجنة ، فمن تركه ألبسه الله ثوب الذل ، وشمله البلاء ، وألزمه الصغار ، وسامه الخسف ، ومنعه النصف » . ولعل قول الإمام ان الجهاد هو من أبواب الجنة ، يمثل وسيلة مـــن وسائل الترغيب التي يهيب بالمؤمنين ان يعتمدوها ليكتسبوا الجنة . ونحن نعلم ان الاعرابي في نفسيته البدائية لا يفهم المعاني المجردة بل تلك التي تشخص في حواسه ، وبخاصة في نظره . فلو مثلت لهم الجنة بأفكار وعظية ، لتجاوزوا عنها ولم يتمثلوها . ولكن ، بعد ان مثلت لهم بجنات تجري من تحتها الأنهار ، تطوف فيها الجواري والحور ، ويسيل فيها فيها العسل ، فقد أصبح العربي يتوق للوصول اليها والتنعم بخيراتها . والواقع ان الجنة مثلت للعربي جميع ما كان يتوق اليه ويعوزه في حياته . فبعد ان كان يقضي حياته في ظمأ دائم ، او في شرب متصرد شقي ، نرى ان الدين قد مثل له الجنة وهي انهار جارية يشرب منها حتى يرتوي ، ومتى شاء . كما ان تصوير الجنة حفل ايضاً بجميع المشوقات التي كانت تتحلب لهـــا حواسه كالعسل والجواري وما أشبه . لهذا يمكننا ان نقول ان الإمام علياً لم يبدأ خطبته ناقماً متميزاً بل واعظاً بالتشويق والترغيب ، معتمداً في ذلك العاطفة الدينية في اتباعه، وما توقظه في نفوسهم من حنين إلى تلك الربوع الجميلة حيث كانت تشرق صور الجنة في خيالهم البعيد .

ثانياً — **الترهيب** : تلك كانت وسيلة الترغيب التي ألمّ بها الإمام في التأثير على مؤيديه ، ثم ما عتم ان انتقل إلى الترهيب دون ان يشتد فيه ويلجأ إلى الصور الراعبة التي سوف تطالعنا في خطب الحجاج وزياد . وهو إلى ذلك يعتمد على الالفاظ المتكررة بمعنى واحد كالصغار والخسف والبلاء والقماءة وما أشبه . وهذه الالفاظ كانت تؤثر في السامعين ، دون شك ، الا ان هذا التأثير ليس عميقاً لأنه يتحدث إلى العقل ، اكثر مما يلج إلى القلب عبر الحواس . ولقد دأبنا على مطالعة الافكار والمعاني المصورة تصويراً حسياً ، خلال الخطب منذ الجاهلية ، اما الامام فيتوسل ، في هذه المقدمة ، بالافكار العارية شبه المجردة .

ثالثاً — النقمة : ومهما يكن من أمر ، فانه يخيّل الينـــا ان الأمام في تلك اللحظة . لم يكن في حالة دينية تقوية ، ولم يكن يقف في مؤيديه ليعظهم ،وانما ليثور عليهم ويؤنبهم ، مظهراً لهم سخطه ونقمته . وهذه المقدمة كانت كواجب يؤدّيه إذ كان من الشائع ، ابداً ، ان يستهل الخلفاء خطبهم بالكلام الديني ، فكيف به وهو الذي شهر بتقواه وتألبت جموع المسلمين تؤيده ، متخذة منها دليلاً على صلاحه من دون سائر منافسيه . لهذا رأينا انه التفت اليها في بعض الجمل المدبرة المبتسرة ، ثم استطرد إلى غايته ، مستهلا الحديث عن نقمتـــه بقوله : « الا واني قد دعوتكم إلى القتال هؤلاء القوم ، ليلاً ونهاراً ، وسراً واعلاناً ،... » ولعلنا في هذا المقطع بتنا نستشف ثـ رة لكنها ثورة تقريرية ، تلتفت إلى واقع الأشياء وتنقله ؛ بعد ان تغمره بكثير من العصبية والوتر . ولقد بدت النقمة مبثوثة بثاً غامضاً من خلال الألفاظ والمعاني والصور . فهو اذ يقول « دعوتكم إلى قتال هؤلاء القوم ليلاً ونهاراً ، وسراً وعلانية » ، يتحقق لنا ان هذا الكلام ، هو ، في الواقع ، كلام رجل تستبد به النقمة ، باعثة به إلى ذلك الغلو الذي ظهر عندما اعلن لهم انه كان يدأب على دعوتهم ليلاً ونهاراً وفي السرّ والعلانية . لا شك ان طبيعة الخطابة ، تميل أبداً إلى الغلـــو لتبث الانفعال في قلوب السامعين ، الا ان الإمام لم يكن قد جهر بنقمته ، في ذلك القول ، وانما تسربت النقمة تسرباً من نفسه وظهرت في طبيعة الاسلوب الذي اعتمده ليعبر عنها . وهذا ما نفهمه عندما نقول ان الآثار الفنية الدائمة تتولد من المضاعفات العميقة ، البعيدة الغور التي تتقمص بصورة غامضة في ظلمة الوجدان ، وتعلن عن نفسها دون ان يعي الفنان أو على الأقل ، دون ان يقصد إلى ذلك . ولعلنا اذ نتقصى أيضاً ، نرى ان النقمة أيضاً من خلال قوله : « فتواكلتم وتخاذلتم » ، واعتماده على أدوات التأكيد كقط ، والله » . وهكذا فان الإمام بعد ان كان مشوّقاً ، يترجح في تشويقه بين الترهيب والترغيب ، نراه في هذا المقطع ، وقد بدأت قسماته تربدّ ، وتتجعد ولن نعتم بعد حين ، ان نتمثله ، وكأن الشرر بدأ يتطاير من عينيه .

رابعاً ـ **الأدلة والبراهين** : ولقد بدت الخطبة ، تجري في ذلك ، على اسلوب تصاعدي يتدرج فيها الإمام باظهار نقمته منذ المقدمة إلى النهـــاية ، حتى ان الفكرة اللاحقة تطأ الفكرة السابقة وتتسامى عليها ، ويكاد لا يوفي إلى المقطع الأخير ، حتى يكون قد عبر عن جميع ما كان يضطرب في نفسه . ولئن كانت الأفكار التي طرأت منذ مطلع الخطبة تمثل آراء الإمام ، فانه لا يعتم ان يتوسل بالأدلة لتأييد تلك الآراء . متمثلا بقصة حسّان البكري ، عامله على الانبار الذي قتله سفيان بن عوف الأسدي . وهذه الأدلة ضرورية للتأثير في الخطابـــة وقد تحدث عنها أرسطو واقتضاها في منهجه المنطقي لأنها تضع السامع أمام واقع يشاهده ويتلمسه بحواسه وتسهم في اقناعه عن طريق العقل والمنطـــق . وهكذا فان الأدلة التي تمثل دخول المنطق واللاحمة في الخطبة تظهر في خطب الإمام علي ، كما كانت قد ظهرت في خطب النبي ، وهي تدل ، في الآن ذاته على ان الخطبة اصبحت أقرب الى الحياة الواقعية ، وأشد ارتباطاً بعضاً ببعض من الخطب الجاهلية ، المتشبهة في أحيان كثيرة باسجاع الكهان .

خامساً ـ **المقابلة** : وكما توسل الإمام بالأدلة الشائعة في الخطابة ، كما عرفت عند اليونان ، فانه يتوسل ايضاً بما يدعونه المقابلة . فهو إذ أراد أن يمثل الخزي الذي تردّى فيه أتباعه ، صوّر لهم فتك جند معاوية بهم وتنكيلهم بالصالحين منهم ، ثم فرارهم ، « وافرين ما كلم رجل منهم » . ان تصور القوم الذين قتلوا منهم ، يثيرهم دون شك ، الا ان تلك الثورة تتضاعف وتشتد عندما يتمثلون العدو ، وقد عاد من ديارهم كمن يعود من رحلة قنص ، لم يصب بأي أذى ، ولم ينتقم منه . وهكذا ، فان الحالة النفسية التي عبر عنها ، تولدت من المقابلة بين حالتين ، حالة قوم ذليلين ، نفذ العدو إلى ديارهم ومثّل بهم ، وحالة قوم أشداء بواسل ينفذون إلى معسكر العدو ، فينكلون به دون ان يقوى على مقاومتهم أو التصدي لهم .

ولئن كانت المقابلة تعتمد على مقدمتين ، فهي تنتهي ، حتماً ، إلى نهاية أو

نتيجة تتولد من المقدمتين اللتين سلفتا . وهكذا رأينا الإمام يخلص من ذلك الواقع إلى القول : « فلو أن مسلماً مات من بعد هذا أسفاً ما كان عندي ملوماً ، بل كان عندي جديراً » . هذه الجمل نتيجة نفسية للمقدمتين . لا شك ان هذه النتيجة ليست حتمية واحدة بالنسبة للناس جميعاً ، كما هو الشأن في التحليل المنطقي ، بل انها تختلف بالنسبة للاشخاص ، والمبادىء التي يؤمنون بها والحالات التي تعتري نفوسهم . وهذا ما أشار اليه أرسطو عندما قال : « ان البراهين الخطابية هي براهين احتمالية ، ممكنة ، تتبدل بالنسبة إلى النفوس والأحوال » . فلو أن الإمام علياً لم يكن شجاعاً مقداماً وموتوراً ، في الآن ذاته ، بالنكبة التي حلت باتباعه ، لما خلص إلى القول : إن تلك الحالة لحرية أن تدفع بالمسلمين إلى الموت قهراً . فالخطابة تعتمد المنطق في مقدمتيه بينما تظل النتيجة نفسية ، نسبية . وقد يتحقق لنا أن الأبداع الخطابي يظهر في القدرة على اكتشاف النتائج التي يدوي تأثيرها على السامعين ، من خلال الهالة المنطقية التي تتقدم تلك النتيجة . وهذا هو ، في الواقع ، التأثير الدائم لأن الخطيب الذي لا يعتمد الأدلة المنطقية في سبيل النتائج النفسية ، قد يوفق في التأثير حيناً ، إلا ان تأثيره يزول ويتعفّى سراعاً ، كالنار في العشب اليابس .

سادساً ــ **تجربة وجدانية**: والنتيجة التي انتهى اليها الإمام، لا تدل على واقع المسلمين بقدر ما تدل على واقعه ، بعد ان فجع بتنكيل جنود معاوية بعامله وجنده ، حتى اوشك ان يموت غيظاً من ذلك الذل . الا انه لم يعبر عن هذه الحالة بصورة واعية ، بل أناطها بسواه وعبر عن نفسه من خلالها . فالبلاغة في هذا المقطع لا تعتمد على ابتكار افكار جديدة ، بل في التعبير عن الافكار من خلال حالة نفسية وجدانية ، واسلوب منطقي نفسي يجعلها تنفذ إلى نفوس السامعين ، وتصبح الحالة التي يعانونها شبيهة بحالته .

سابعاً ــ **الجهر بالنقمة** : فيما تقدم ، جميعاً ، رأينا ان الامام يعرض الوقائع ، دون ان يعلن نقمته صراحة ، وان كنا قد شعرنا بها شعوراً حياً ،

مباشراً ، من خلال اسلوبه وأفكاره . أما الآن فانه سيتصدى لإظهار تلك النقمة ، جهراً . بالإضافة إلى طبيعة الاسلوب والألفاظ . ولعله بدأ بذلك منذ قوله :

« فواعجبا من جدّ هؤلاء في باطلهم ، وفشلكم في حقكم ، بحلكم وترحالكم ، حين صرتم غرضاً يرمى ، يغار عليكم ولا تغيرون ، وتُغزون ولا تغزون ، ويعصى الله وترضون » .

لقد استهل الإمام هذا المقطع بلفظة « واعجبا » . وهذه اللفظة تدل على انه ابتدأ بمرحلة نفسية ثانية تتعدى اظهار الدهشة إلى الاستياء ، الذي تبين ، بخاصة ، في تقبيحه لهم . فالخطبة تتطور تطوراً ارتقائياً ، كما قدمنا . يظهر في حدود اللفظ كما ظهر في حدود المعاني . ان لفظة التعجب سبقت لفظة التقبيح واللعنة ، كما ان الامام لم يتخل عن اسلوب المقابلة الذي يظهر المعنى ويؤكده في الآن ذاته . فهو إذ يحدثهم عن جدّ اعدائهم في باطلهم ، وقعودهم وتخاذلهم عن حقهم ، يكرر معنى الانكسار والانتصار الذي سلف الحديث عنه ، ولكنه في الآن ذاته يقويه ويضاعفه ، وذلك إذ يظهر لهم ان انتصارهم يرمز إلى انتصار الباطل كما إن انكسارهم يرمز إلى انكسار الحق . وذلك كله يؤدّي بهم إلى تمثل الخزي الذي لحق بهم ، ويضاعف شعورهم بالمنكر ، ويذهب بهم في الآن ذاته للاشتداد في القتال ، ليمحوا ذلك العار ، ويستعيدوا حقهم السليب ويدحروا الباطل . لا شك ان الإمام علياً لم يكن يتمرس بالمقابلة الخطابية تمرساً واعياً كما كان يفعل بعض الخطباء اليونانيين ، وذلك لأن الفنان العبقري ، يضمر في نفسه الاصول الفنية ، ويتصرف بها ، ويدأب على العمل بتأثيرها ، دون أن يعنيها . فهي تحدس له حدساً وجدانياً غامضاً من خلال تمرسه بالأثر الفني . ويقيني أن هذه الخطبة تمثّل صحة الأدلة والبراهين الخطابية ، فضلاً عن المقابلة ، إذ أن الامام وفى في هذا الاسلوب الداخلي للخطابة بالرغم من أنه لم يتمثله تمثلاً نظرياً كأرسطو .

ثامناً ــ **الاخلاص والمقابلة** : ولا يذهبن بنا الظن ان الخليفة كان يتحدث عن الباطل والحق من فمه دون وجدانه ، بل على العكس ، فان إيمــانه الراسخ بحقه هو الذي أورى لديه ذلك الغضب الذي ما برح يتلهّب منذ مطلع الخطبة.

فالاخلاص هو العماد الأول في الخطابة وهو الذي يفجّر المعاني ويوحي بالأساليب إيحاءاً نفسياً شديد التأثير .

ومهما يكن ، فإن المقابلة تظهر في اسلوب الامام ، جميعاً ، خلال هذه الخطبة ، وقد تردّد عليها في قوله : يغار عليكم ولا تغيرون ، وتغزون ولا تغزون ويعصى الله وترضون » . وهذه التهمة التي ينيطها باتباعه ، هي من أشد التهم عيباً ، خاصة بالنسبة لطبيعة العقلية العربية التي كانت ترى في الدفاع عن النفس والابتعاد عن الذل ، مظهراً للبطولة ينبغي ان تقتصر عليه غاية الحياة ، جميعاً .

تاسعاً ــ **البرهان الخطابي** : وكما اعتمد الامام على البرهان الخطابي في مستهل الخطبة ، نراه يعمد اليه ، أيضاً ، في قوله :

« فاذا أمرتكم بالسير اليهم في أيام الحر ، قلتم ، حمارّة القيظ ، امهلنا حتى يسبّخ عنا الحر ، واذا أمرتكم بالسير اليهم ضحى في الشتاء ، قلتم ، أمهلنا ، حتى ينسلخ عنا القر ، فانتم ، والله من السيف افر . »

اين هذا الكلام المحكم المتراص ، الموصول ، مما كنا نشهده في الخطبــة الجاهلية من جمل تجتمع على غير الفة او تواصل ، واين هذا النقاش المعتمد على البينات والبراهين ، مما كنا نشهده من افكار مبتسرة . فهو في البدء يعرض لأوامره ثم يذكر اجوبتهم ، وينتهي اخيراً ، إلى أن تلك الاجوبة توحي بان هؤلاء القوم جبناء يهربون من مواجهة السيف . لا شك ، ان النتيجة التي خلص اليها الخليفة هي نتيجة نفسية بخلاف النتائج المنطقية كما قدمنا ، لكنها بالرغم ذلك أشد تأثيراً من اليقين المنطقي ، لأنها تتوسل بالادلة المنطقية في سبيل بعث

حالة نفسية . لهذا يمكننا القول ان الأدلة والاقيسة الخطابية لها يقين المنطق وحرارة العاطفة والوجدانية .

عاشراً — **الثورة** : إلا ان الامام لا يعتّم ان يصدف عن العرض والجدل والبينات ، ويظهر نقمته سافرة دون تقية فيما يخاطبهم بقوله : « يا أشباه الرجال ولا رجال ، حلوم الأطفال ، وعقول ربات الحجال » . وهذا القول هو شبيه باللعنة لشدة النقمة التي تتلهب فيه . ولا نحسبن ان الامام تخلى عن حسّه المنطقي بالرغم من توتره واربداد وجهه بالعبوس والقنوط والنقمة . فهو يقول لمؤيديه إنهم رجال وليسوا كالرجال ، ثم فسر ذلك في الجملتين اللاحقتين ، عندما جعل لهم أحلام الأطفال ، ونفسيّة النساء . فهم اذن عظيمو الهامة يوهمون الرائي انهم يسعون لأمر جلل ، بينما في الواقع يكتفون من الحياة بالعيش الذليل يهابون الأمر اليسير كالأطفال ، ويجبنون عن الحرب ، كالنساء ، ولقد انحدر الإمام بمؤيديه ، لكنه لم يصل في انحداره الى تشبيههم بما هو دون الانسان . ولعل ذلك يعود إلى عفّته وتصونه ، وبالرغم من نقمته الشديدة عليهم ، لم يبح لنفسه ان يدع لميوله مجالاً لكي تسفّ به إلى مستوى تأنفه تقواه وعفّته .

حادي عشر — **الغيظ واليأس** : ويخيل الينا ان الحالة التي يعبر عنها في النهاية هي مفعمة باليأس . وقد ظهر ذلك ، خاصة في قوله :

« وددت ان الله اخرجني من بين أظهركم ، وقبضني إلى رحمته ، من بينكم ، وأني لم أعرفكم معرفة ... »

ولا يشفع في هذا اليأس ما نراه في الجمل الاخيرة من محاولة للتفاخر كان الإمام يأنف عنها أشد الأنفة .

### أ ــ طبائع الاسلوب وأدواته :

أولاً : **اللفظة المفردة** : معظم ألفاظ الخطبة دانية المعنى ، متداولة ، كما أن بعضها عسير الأداء بالنسبة إلى عصرنا ، وان لم يكن يَعْسُر فهمه في عصر الإمام . مثال ذلك دُيِّث بالقماءة ، ضرب عـلى قلبه بالاسداد ، حمّارة القيظ ، صبّارة القرّ . السّدم ــ نغب التّهمام » ، وهي قليلة العدد إذا قُرنت بما دونها ، لكنّها تنمّ عن تضلّع الإمام باللغة وتخيّره منهـا اللفظة المباشرة الخاصة بمعناها . وليس لألفاظه المفردة خصائص ظاهرة ، لأنّه لا يَحْمِلُها على غير محملها ، ولا يغشاها بالظّلال الايحائية المبثوثة بثّاً غامضاً للولوج إلى ضمير القارىء . .

ثانياً : **العبارة** : إذا كانت اللفظة المفردة لفظة عامة مأثورة ، فإن عبارة هذه الخطبة تمتاز بخصائص متعدّدة ، لم يكد الخطيب يَغْفل فيها أيّ أسلوب من أساليب البلاغة أو أية صيغة من صيغ الاداء ، يلوّنها بألوان نفسه وانفعالاته وفقاً لتطوّرها بين الرّكود والعنف والصّخب . فقد توسل القسم والتعجب والنّداء والاستفهام والاستفتاح والشرط والتمني وأفعـل التفضيل والأمر المطلق والمفعول لأجله ، بالاضافة إلى الاسجاع والجناس والطباق وما إليها .

١ ــ **القسم** : لجأ الإمام إلى القسم باللام من طبيعة الموضوع القائم عـلى الحشد والتأكيد ، كقوله : ــ فوالله ما غُزِي قوم ــ فيا عجباً والله ــ فأنتم والله من السيّف أفرّ ــ معرفة ، والله ، جرّت ندماً .

٢ ــ **التعجُب** : وهو أحدى وسائل التأكيـد بالدّهشة والاستغراب . به يتحرك الانفعال وتخرج العبارة عن اسلوبها المباشر الرّتيب . نرى ذلك فيما يلي :

فيا عجباً ، والله يُميت القلب ويجلب الهمّ ــ لله أبوهم ــ وهل أحد منهم أشدّ لها مراساً .

٣ ــ **النداء** : وقد تلوّنت صيغته بلون المعنى الذي تعبر عنه . فقد دلّ حيناً على التعجّب في مثل قوله : فيا عجباً ، وعلى النقمة والغيظ في مواضيع اخرى.

٤ ــ **الاستفهام** : ولم يعرض له إلاّ في فلذة واحدة إذ قال: وهل من أحد أشدّ لهـا مراساً ؟

٥ ــ **الاستفتاح** : وهو من الحركات والتّهاويل اللّفظيّة المأثورة في الخطابة منذ الجاهلية كقوله : أما بعد ــ ألا وإني قد دعوتكم ــ

٦ ــ **الشرط** : وقد جرى فيه الإمام علي على مجراه الشّائع في قوله : فمن تركه رغبةً عنه ألبسه ثوب الذُلّ ــ فإذا أمرتكم بالسير اليهم في أيام الصيف وإذا أمرتكم بالسّير اليهم في الشتاء .

٧ ــ **التمني** : وهو كالتعجّب والاستفهام والنداء يمثّل حركة من حركات الانفعال ، وقد عرض له في جملة واحدة : لوددت لو أني لم أعْرفكم .

٨ ــ **أفعل التفضيل** : وهي إحدى أبلغ صيغ الغلوّ المباشر . وقد ألمّ به في نهاية الخطبة بقوله : وهل أحد منهم أشدّ لها مراساً ، وأقدم فيها مقاماً ؟

٩ ــ **الأمر** : عرض له في السرد على صيغة القول : اغزوهم ..

١٠ ــ **المفعول المطلق والمفعول لأجله** : قبحاً لكم وترحاً ــ فمن تركه رغبة عنه . ــ كل ذلك فراراً .

١١ ــ **الجناس** : لم يتعمّده تعمداً بل خطر به في جمل مجزوءة وبشكل نسبيّ ناقص : اغزوهم قبـل أن يغزوكم ــ ــتُغزْون ولا تغزون ــ ندماً

١٢ ــ **الطّباق** : وقد اعتمده في كثير من الجمل لاتّفاقه وطبيعة موضوعه القائم على المعارضة والنّقض . نقع عليه فيما يلي :

ــ سيم الخسف ومنع النصف ــ ليلا نهاراً ــ سرّاً وإعلانـاً ــ اجتماع

هؤلاء على باطلهم وتفرّقكم عن حقكم ــ يغار عليكم ولا تغيرون ــ تغزو ولا تغزون ــ حمارة القيظ وصبارة القرّ ــ الصيف والشتاء ــ الحر والقرّ

١٣ ــ **السجع** : لم يسرف فيه الإمام إسراف سواه ، لكنّه ألمّ به ، ذلك ، لضرورة الايقاع ، كما في قوله :

ــ ضرب على قلبه بالأسداد وأديل الحق منه بتضييع الجهاد ــ سيم الخسف ومنع النصف ــ تواكلتم وتخاذلتم ــ ولا تغيرون ولا تغزون ــ ترضون الحر والقرّ ــ أشباه الرجــال ــ حلــوم الأطفال ــ ندماً وسدماً ــ العصيان والخذلان .

**ب ــ أساليب التجسيد :**

١ ــ **الإخبار الوصفي** : ونعني به أن يعين الأديب معنى في لفظه ، ثم يخبر عنه وينعته ويجمع عليه الأفكار والخواطر . نقع على ذلك في مثل قول :الإمام « الجهاد باب من أبواب الجنة ، فتحه الله لخاصّة أوليائه ، وهو لباس التقوى ودرع الله الحصينة وجنّته الوثيقة » . فهذه الجملة مرتبطة بمعنى واحد في لفظ واحدة هي الجهاد ، وقد وردت سائر الجمل كخبر لها يعيّن خصائصها بالقول ان الجهاد باب الجنّة . وقد كانت هذه النعت الأولى ، ثم اردف بنعت ثاني أو خبر ثان بقوله إن الله فتحه لخاصة أوليائه ، محدداً بذلك المعنى الأول .وفيه لحق من جمل ، يكرّر ذكر الجهاد والاخبار عنه ، فإذا هو لباس التقوّى اي ان من يرتدي بزّته ودرعه وسيفه ، يكون كمن يصلّي ويخشع لخالقه . ثم تتوالى الجمل بالنعوت والأخبار ، طاغية على المقطع الأول كلّه ، وهو مقطع تقريريّ ، هادىء ، مستكين .

٢ ــ **الصورة والفكرة** : تتولد الصورة عندما يمتنع عقل الأديب عن ايضاح الأفكار والخواطر ، ليجسّدها بمشهد أو حادثة . وهــذه الخطبة تراوح بين

الفكرة الذهنية المتحركة في إطار العبارات الانشائية كالتمني والاستفهام والنّداء كما قدّمنا . والصورة المتولدة من إضافة المعنى الذّهني إلى شكل أو ظاهرة حسيّة . وهكذا نفطن إلى معنى قوله : « لباس التّقوى » إذ جسّد التقوى ، وهي معنى ذهنيٌّ ، نفسيٌّ ، باضافتها إلى اللّباس . وقد لا تتولد الصورة من الاضافة بل من الاخبار كقوله : « الجهاد باب من أبواب الجنّة » .

ومثل هذه التعابير تنمُّ عن عمق في الرؤيا وبعد في حدود الخيال إذ يقدّر للأديب أن يبصر المعاني بحدقة في نفسه . ففي قوله مثلاً : « ألبسه الله ثوب الذلّ » نرى توحيداً بين المشهد الحسي ومضمونه النفسي او تماثلاً بين المضمون النفسي والمشهد الحسّي . وذاك يعني أن الثوب ، وهو مظهر حسّي ، يضمر دلالة نفسيّة ، يطلعك على واقع صاحبه ، فيوحي ، حيناً ، بالفقر وحيناً بالذل والشّقاء ، وأحياناً بالنّعمة والسّلطة والجبروت . وهذا يؤكد لنا ان الإمام كان يفيد من تجاربه وخبرته في العالم الحسّي وما يقابلها في عالمه النّفسي . واذا ما عكسنا التفسير لقلنا إن الذلّ معنى لا شكل ولا إطار له ، وقد تولاه خيال الخطيب ، فأناط به شكلاً ، فاكتشف الملامح الماديّة في الأحوال النفسيّة . وقد لا يعدو ذلك قوله : « وضرب على قلبه بالأسداد » تعبيراً عن الضّلال وعمى البصيرة .

٣ ــ **الإيقاع** : وهو بالنسبة إلى الخطبة كالوزن والقافية بالنّسبة إلى الشعر. واذا كانت الخطبة فنّاً نثرياً ، في ظاهرها ، فإنها ، في روح ادائها ، أدنى إلى الشّعر لصدورها عن الانفعال وأخذها بالتهاويل اللفظية والخيالية ، وبخاصة لأنها تهدف إلى التأثير وإثارة الانفعال . ولقد صحب الايقاع الخطبة ، منذ عهدها الأول ، في الجاهلية عبر أسجاع ظاهرة الصّنعة كقول قس بن ساعدة : «أيها الناس ، اسمعوا وعوا ... » ــ ولقد قام الايقاع في هذه الخطبة على مقوّمات عديدة ، أهمها :

أ ــ **الجناس والطباق والأسجاع** ، وقد أشرنا اليها في طبائع العبارة .

ب ــ **التوازن في الجمل** ، حتى تبدو وكأنها أشطر متوازية كقوله :

ــ هو لباس التقوى ودرع الله الحصينة
ــ ليلا ونهاراً وسراً واعلاناً
ــ يميت القلب ويجلب الهم
ــ شنت الغارات عليكم ــ وملكت عليكم الأوطان
ــ اجتماع هؤلاء القوم على باطلهم ــ وتفرقكم عن حقكم
ــ قبحاً لكم وترحاً ــ حين صرتم غرضاً يرمى
ــ هذه حمارة القيظ ، أمهلنا يسبخ عنا الحر ــ هذه صبارة القر ، أمهلنا
ــ ملأتم قلبي قيحاً وشحنتم صدري غيظاً

ج ــ **تشابه صيغ الألفاظ في الوزن**، أي أن ترد الفاظ متقاربــة في صيغ صرفيّة متشابهة . مثال ذلك : الحصينة ــ الوثيقة ــ نهــاراً واعلاناً ــ شنّت ومُلكت ــ حلوم وعقول ــ لم أركُم ولم أعرفكــم ــ جرّت وأعقّبت . ملأتم وشحنتم وأفسدتم . أشدُّ مراساً وأقدم مقاماً ــ نهضت وبلغت .

ــ **توزيع حروف اللين** ، وهو أمر يعسر التدليل عليه ببيّنات حاسمة ، إلا أننا ، مع ذلك ، نشعر به كنغم عام يطغى على معظم الخطبة .

٤ ــ **التكرار** : قد يَعْمد الخطيب إليه تعبيراً عن إلحاحه بالفكرة وتأكيده لها ويشترك فيه ، غالباً ، اللفظ مع المعنى كقوله : « هــو درع الله الحصينة وجنّته الوثيقة » . فالجنّة هي تكرار معنوي لفظي للدّرع والوثيقة هي تكرار للحصينة في معناها ، كأنهما أشبه بلفظة واحدة . وكذلك قوله : « ألبسه ثوب الذل وديّث بالصغّار والقماءة» حيث ترادفت الفاظ « الذل والصّغار والقماءة» ــ أو قوله : « سيم الخسف ومنع النّصف » ، والجملتان تنطويان على معنى واحد . ونقع على بعض التكرار في الجمل التالية :

ليلا ونهاراً ، ، سراً واعلاناً – تواكلتم وتخاذلتم . فقبحاً لكم وترحاً . – يغار عليكم ولا تغيرون وتغزون ولا تغزون ، إذا أمرتكم بالسير اليهم في ايام الصيف ... إذا أمرتكم بالسير اليهم في الشتاء » . « حلوم الأطفال وعقـول ربات الحجال » « لم أركم ولم أعرفكم » « جرت ندماً وأعقبت سدماً » « لقد ملأتم صدري قيحاً وشحنتم صدري غيظاً » . « العصيان والخذلان » .

ولا يقتصر هذا التكرار على غايته المعنويّة ، بل ان له غاية إيقاعية من توافق صيغ الألفاظ والجمل .

٥ – الأدلّة والبراهين والمقابلة وقد أشرنا اليها في مظانها .

خلاصة : ألّف الإمام عليّ في هذه الخطبة نزعات ثلاث متباينة أو متوافقة ، وهي النّزعة الدينيّة والنّزعة السياسيّة والنزعة البلاغيّة . واذا كانت نزعتا الدّين والسياسة متوافقتين ، فإن النزعة البلاغيّة ، قد تنفرد عنهما أو تتخلل بهما . إما أن تطغى واما أن تزول . أما الإمام فقد وفق في تأليفها مع تينك النّزعتين ، تخدمهما وتضاعف من وقعهما وتيسّر له .

# الامثـــال

## نماذج من امثال الامام علي بن أبي طالب

تمرّس الإمام عليّ بالآفات وتواقع معها تواقعاً مريراً فاجعاً ، وخبر ضمائر الناس وعجم عيدانهم عن كثب ، وخلص من ذلك كلّه إلى آراء وحكم ، بعضها مثالي ، وبعضها عمليّ ، بعضها متشدد ، وبعضها ساخط ، إلا انهـا تنطوي ، جميعاً ، على عظة ونصح يفيدان الانسان في أمر دينه ودنياه . وحكم الإمام شاملة لا تغفل عن ايّ معنى من معاني الحياة ولا عن أية قيمة من قيمها ، بل ان حكمه كانت ، في معظمها ، محاولة لتحديد تلك المعاني ، وبلورة تلك القيم وجلائها . ولا مجال لتقنين تلك الحكم وضبطها في موضوعات عامة ، لأنها متشابكة المعاني ، تدخل معظمها في إطار موضوعـات عديدة . إلا ان طبيعة الدراسة تقتضينا بعض التصنيف فنقرّب منها ما يتقارب في وجه من وجوه القول ، ونضبطها تحت عناوين شكلية ، إيضاحاً وتيسيراً لها .

### ١ ــ الحكم المتعلقة بالمعاشرة والعلاقات العامة :

يوصي الإمام في هذا الشأن بحسن الأحدوثة واللّين والمودة ، ، ليكسب المرء حبّ الآخرين ، فيقبلوا عليه ويواصلوه ، ويتمنوا عشرته : « خالِطوا النّاس مُخالطةً إنْ مِتّم معها بَكَوا عليكُم ، وإنْ عِشْتُمْ حَنّوا إليكم ». وهو يرى أنّ اكتساب الأعوان والأصدقاء دليل على الصلاح والقدرة ، لأن أعجز الناس مَنْ عجز عن اكتساب الإخوان ، وأعجز منه مَنْ أضاع من

ظفر به منهم » . فالصداقة دلالة على فضيلة النفس وحسن التصرف والمبادرة . إذ ان الانسان لا يقبل على سواه الا إذا أنس فيه الخير والمسالمة والالفة . الصداقة تجسيد لواقعه وتمثيل عليه . فان كان قاسي القلب ، فظّ الطبّاع ، خلوفاً ، عديم الوفاء ، تباعد وجلا الناس عنه ، وإن لانت عريكته ، وعذبت أخلاقه ، وانضبطت نفسه ، وظهر منها الصدق وبانت عليها الاستقامة ، تكاثر الأصحابُ حواليه ، وربطوا أسبابهم به : « قلوبُ الناسِ وحشيّة ، فمَن تألّفها أقبلت عليه » . فالناس ينفرون ويتجافون ، حتى إذا أسلفت لهم المودّة ، وقدّمتَ لهم الرِّفق ، وشعروا أنك تصادقهم ، وتعطف عليهم ذهب عنهم توحش الطباع ، ولانت قسماتُهم ، وانفرجت لك أساريرهم ، وتفتّحت قلوبُهم . فكيف إذا هم بادأوك المودّة ، وقدّموا لك الفضل : « إذا حُيِّيتَ بتحيّة فحيِّ بأحسن منها وإذا أسديَتْ اليك يدٌ ، فكافئها بما يُربي عليها ، والفضل مع ذلك للبادىء ». ولا ينبغي أن تتخذ التحيّة ههنا بمعناها المباشر ،بل بما تشير اليه من عمل المعروف ، وسبقٍ في الفضل . فقد يحيّي الانسان سواه بلسانه ، ويحيّيه بعمله وتصرُّفه معه ووقوفه إلى جنبه ، يحييه بالجميل والوفاء ، وصيانة حُرماته وكرامته وحفظ جيرته . فثمّة قوم يأنفون من أن يحيوا من هم دونهم ، يحقّرونه ويضائلون من قدره ، ويعتزُّن بحسبهم ونسبهم ومنصبهم ، والإمام يفطن إلى ذلك فيشير اليهم بالقول : « قيمةُ كلّ امرىءٍ ما يحسنه .

والشريف الرَّضي ، جامع كتاب « نهج البلاغة » يُردف من هذه الحكمة بقوله : « إنها الكلمة التي لا تعاب لها قيمة ، ولا توزن بها حكمة ، ولا تقرن إليها كلمة » . وليس احتفال الشريف وتعظيمه لها إلا لما تنطوي عليه من تعديل في القيم الاجتماعيّة ، وتقاليد الشرف المتوارث ؛ وهو وإن لم يُفصِّل معناها ، ويبرر إعجابه بها ، فقد فطن بالحدس إلى عمقها وثوريتها ؛ فكأن الإمام أراد أن يقول من خلالها ، إن قيمة الانسان بأنسانيته . قيمته بنفسه ، وقدره فيما يقدر عليه . وكان معاصروه يقحمون عليه قيماً مصنوعة ، زائفة ، قيمة المال

والجاه والسلطة والنسب ، وقد جاء الإمام يُسْقطها ويعرّي الانسان عنها ، ويهبه قيمة لذاته من ذاته . هذا القول يظهر الجانب الانساني المطلق في حكم علي إذ أحسّ بالفروقات الاجتماعية تنهض وتقوم على أسس مزورة وبخاصة عندما تفسد الأمم وتختلُّ مقاييس الأشياء : « يأتي زمان لا يُقرَّب فيه إلا الماحل [1] ، ولا يُظرَّف فيه إلا الفاجر ، ولا يُضعَّف فيه إلا المنصف » . والإمام يدلُّ ، هنا ، على الفضيلة من سيطرة الرذيلة وتَعَسّفها ، يعزُّ عليه ، بل يحنق أن يقدَّم رجل السعاية على رجل الكفاية ، وان لا يَطرَب النـــاس ويأنسوا إلا للخلاعة والخلعاء وأن يسود حديث الفسق على أحاديث الصدق، وان يستهان بصاحب الحق لضعفه عنه وعجزه إزاءه .

ويميل الإمام في تقدير الفضائل وتحديدها ميلا نفسياً ، داخلياً ؛ انها تنبع من الوجدان ، وتظهر في الموقف الأخلاقي، اكثر مما تبين بالأعمال والتصرفات الماديَّة : « قَدْرُ الانسان على قَدَر همَّته ، وصدقُهُ على قَدر مُروءته، وشجاعتُه على قدَر أنفَته ، وعفَّتُه على قدَر غيرته » . وتحديد الفضائل في هذه الحكمة يقوم على مقارنتها ، بعضاً ببعض ، يعرِّف إحداها بالأخرى ، ويكشف معنى فيها من مقابلته بمعنى سواها . أما تقدير المرء بقدر همَّته ،فقد عَرَضنا له ، قبلاً ، واستنفدنا غرض القول فيه . أمَّا تقدير الصِّدق بقدر المروءة ، فيعني أن القول لا يجدي إذا لم يصحبه العمل ، فيحققه ، ويمنحه وجوداً فعلياً . المروءة هي صدق عملي ، صدق في العاطفة الانسانية ، صدقٌ في محبة الآخرين والتفاني لأجلهم . وكذلك ، فإن الشجاعة ليست في قوة الساعد واقتحام المعارك ومواجهة الخصوم ، بـــل هي بطولة العزم في النفس ، هي الإباء والرفض ، وعدم الإذعان لمصير الذلّ الذي يقسر عليه . الشجاعة هي في الأنفة ، أي في قبول الاضطهاد والخسارة والكراهية ، دون أن نمالىء أو نتخلى عن موقف أو نكاذب الناس لاجتناء فائدة أو قضاء مصلحة .

---

١ – الماحل : الساعي بالوشاية عند السلطان .

أما علاقة العفة بالغيرة ، فتنتج من انطواء معنى العفة على التضحية والترفع وانعدام الانانية . العفيف يترفع ويتصون ، ويتعاظم على الشهوة التي تغرر به ويتيسر له إشباعها ، ومن تعفف عن اجتلاب الحظوة لنفسه ، يغتبط بان يسوق الخير لسواه ، يغار عليه ، يسعفه ، يمنحه من اهتمامه وعنايته .

إلا أنّ للعفة وجهاً آخر . « العفاف زينة الفقر » وهذا الضرب من العفة ، هو أعظم بطولةً من أي نوع آخر ، لأن عفته ليست عفـة الاختيار والشبع والقدرة ، بل عفة عن الشيء مع الحاجة إليه واحتمال العذاب والبـؤس من دونه . إذا عفّ الغني ، فلا جدارة ولا استحقاق له ، لأنه عفّ عمّا هـو هو بغنى عنه ، عمّا يقوى على امتلاكه ساعة يشاء ، وقدرة امتلاك الشيء تفقد الشيء قيمته ، بينما العجز والحاجة يضاعفان من الرغبة ، كما أن الحرمان يزيد من قيمته . فاذا عفّ الانسان ، رغم حوافز الألم والحاجة والحرمان ، عندئذ، تكون عفته عفة حقيقية ، عفة ذات جدارة ، لأنه قهر نفسه من خلالها وانتصر عليها .

وثمة عفة اللسان عن النميمة والكذب والأذى : « واجْعَلوا اللِّسانَ واحداً، وليخزنُ الانسان لسانه ، فانّ هذا اللِّسان جموحٌ بصاحبه . والله ، ما أرى عبداً يتّقي تَقوى تنفَعُه ، حتى يخزنَ لسانه ، وان لِسان المؤمنِ من وراءِ قَلبه . وان قَلبَ المنافق من وراء لسانه . لان المؤمن إذا أراد أن يتكلّم بكلام، تَدَبَّره في نفسه ، فان كان خَيراً أبْداه . وإن كان شراً واراه ، وانّ المُنافِقَ يتكلّم بما أتى على لِسانه ، لا يدري ماذا له وماذا عليه » .

هنا يعرض الإمام للصدق والكذب ويتكلم عن اللسان كناقل للخير والشر؛ وهو يطلب من أتباعه ان يكون لسانهم واحداً ؛ وتوحيد اللسان دعوة إلى القول الواحد ، فلا نعدّل من الواقع والحقيقة ، وفقاً للظروف والأشخاص او لفائدة نفيدها . ان نتكلم الحقّ والحقُ واحد ؛ ولعلّ الإمام يشير هنـا إلى ذوي الأغراض والغايات الذين يطلقون ألسنتهم ، فيختلفون في رواية الخبر الواحد

او عرض الحقيقة الواحدة ، يحذفون ويضيفـــون ، يقدّمون ويؤخرون ، يحادثون فلاناً بهذا ، وآخر بذاك ، يستعيرون لكل مقام لساناً يصلح له؛ ولندع لساننا منوطاً بعقلنا وإرادتنا ، ولا نطلق له عِنان الباطل والنفاق .

إلا ان الإمام لا يصدر في تعاليمه عن العقل والخبرة وحسب ، بل يصدر قبل اي شيء ، عن يقين ديني يؤمن به . فأخلاقيّته هي الاخلاقية الدينية ، والفضيلة التي يبشر بها ويدعو اليها هي التي تجعل الانسان مؤمناً ، والرذيلة التي ينهى عنها هي التي تجعل الانسان كافراً . فالثرثار المهذار الذي لا يجعل قلبه يترصد لسانه ، بل يدع لسانه يسوق قلبه ، هو المنافق المشوب الايمان ، لأن اللسان اذا عبر عن القلب ، كان صادقاً ، مخلصاً ، وفضلاً عن ذلك لا ينطق الا بالرّفق والمحبّة والرحمة . القلب هو باعث هذه الفضائل ، وهو مركزها. فالقول ليس حقيقاً ان يقال الا اذا كان في سبيل الحقيقة والمحبة .

ومثال ذلك ، ايضاً هذه الحكمة : « الكلامُ في وِثاقك ما لم تتكلّمْ ، فإذا تكلّمتَ به صرت في وثاقه ، فاخزن لسانك ، كما تخزَنُ ذهبك وورقك فرُبَّ كِلمة سلبَت نِعمة ، وجَلَبَت نقمة . »

### ٢ — العلم :

أ — **العلم والمال** : ثبت للامام عليّ ان الناس يميلون إلى المال عن العلم ، ويستوثقون به عليه ، ولا يرون خيراً الا فيه او قوة من دونه . يكنزونه كنزاً لا يقدّرون الربح والخسارة الا به ، ويشقون بجمعه ويتعسون بانفاقه وبذله . وفي ذلك يقول : « العِلمُ خيرٌ من المالِ ، العلمُ يحرسك وأنت تحرُسُ المالَ والمالُ تُنْقِصه النّفقة ، والعِلمُ يزكو على الإنفاق ، وصنيعُ المال يزولُ بزواله — العَلمُ حاكمٌ . والمالُ محكومٌ . هَلَكَ خُزّانُ الأموال وهُمْ أحياءٌ . والعُلماءُ باقُون ما بقي الدّهرُ » . فالمال يقتضي حراسة ، والحراسة توحي بالتيقظ الدائم ، بالحذر ، وهذان يورثان القلق ويؤدّيان إلى الهموم ؛

الحراسة تقتضي من صاحب المال ان ينفق من وقته ومن جهده العقلي ومن نفسه ليُحفظ المال ، فنحن لا نملك مالنا ـ بل هو يملكنا : هو يرتهننا ـ ويرتهن تفكيرنا ويشغل خاطرنا . ومع هذا ، فلا بدّ للمال من ان يُنفق فينقص ، وفي نقصه غصّة ومشقّة ، ومهما تدنّقنا بـه ، وحرصنا عليه . فإن الحاجة والضرورة تقتضياننا النفقة . اما العلم ، فلا ينقص اذا أنفقنا منه ومنحناه إلى الآخرين ، بل إن النفقة تجلوه وتبلوره وتنضجه وتزكيه . فنحن نمتلك المال امتلاكاً مؤقتاً ، نملكه ولا نملكه ، لأننا لا نقوى على الاحتفاظ به ؛ أما العلم فنمتلكه امتلاكاً دائماً ، نملكه بالفعل ومن كسبه كسبه طيلة حياته . وبقي من دونه بعد مماته ؛ ولعل الإمام كان يشير إلى هذه الفكرة في قوله : « هلك خزّان الأموال وهم أحياء ، والعلماء باقون ما بقي الدّهر » . المال يهلك اصحابه بتدبيره وتكثيره والابقاء عليه ، يجزعون ان يثمّروه ، فيضيع ؛ ويشفقون ان يخزنوه فيخسروا فائدته ؛ وهم بين هذ وذاك ، يشغلون به ـ ويتكرّسون له فتحيط بهم الهموم ، وتجتاحهم الوساوس ، فيقتلهم الهم والغمّ ، وهم أحياء. المال الذي يعتصم به الانسان لا يعصمه ، بل يوري به الجزع والفزع ، والغنى الحقيقي هو غنى الانسان بعقله ، ولا فقر حقيقياً الا الجهل وضعف العقل : « لا غنى كالعقل ، ولا فقر كالجهل ، ولا ميراث كالأدب » . والغنى هنا بمعنى السعادة والنجاح ، المرء يسعد بعقله ويشقى به ، فمن أحسن التفكير استقامت سيرته وأعماله وقدّر الاشياء أقدارها الحقيقيّة ، فلم تغرّر به ،ولم تتعاظم عليه . أما اذا كان جاهلاً ، فانه فقير ، كأنه لا يملك مادّة للسعادة ، بل يكون تاعساً ، واهماً ، تقوى عليه المادة وهو لا يقوى عليها .

ب ـ **العلم والعمل** : والحكمة تقضي بأن لا يعمل الانسان دون ان يعلم ، وان لا يعلم دون ان يعمل ، بل ان يتقدم العلم كل عمل ، وان يلحق العمل بكل علم نعلمه ، اذ لا جدوى من علم نعلمه ، ولا نحقّقه ، او عمل نعمله ولا ندري قيمته وغايته ، ضلاله وصوابه ، خيره وشرّه . العلم والعمل

متلازمان . متكاملان : ينموان جنباً إلى جنب كالسبب والنتيجة أو النتيجة والسبب : « العلمُ مقرون بالعمل ، فمن علم عمل ، والعلم يهتف بالعمل ، فان أجابه وإلا ارتحل عنه » . ومن قوله : « من أطال الأمل أساء العمل » اي ان الذي يُغرق في التفكير والكلام ، يتشوق إلى الشيء ولا يسعى اليه ، فان أمله يخيب ويسوء عمله ويصاب بالفشل .

٣ – **الغنى والفقر** : للامام رأي خاص في المال ، ، قدّمنا شيئاً منه في مقارنتنا بينه وبين العلم . وهو يفضح خدعته وزيفه ، ولا يبرح يحذّر الانسان من باطله . فالمال هو مادة الشهوات اي انه يشوّق إلى الحرام ، ، ومن يمتلكه تذعن الشهوة وتتيسر له . فهو يبتاعُها ابتياعاً . والمال يورث الظلم إذ يتخم به معشر من القوم ويتضوّر آخرون : « ما جاع فقير الا بغـنى غني ، والله تعالى سائلهم عن ذلك » . الغنيّ الذي يختزن ماله ويتقتّر به ، يمنع عنه سواه ، يأخذ ماله ومالهم منه ؛ وفي ذلك إشارة إلى ما ندعوه في عصرنا عدالةً اجتماعيّة في كسب الكاسبين ما يفي برزقِ سواهم ممـن لا يكسبون او يكسبون ما لا يقوم بأودهم .

إلا أن من يحيط بأراء عليّ في المال إحاطة كاملة ، يراه يقف منه موقفاً حائراً ، فهو حيناً يرذله ويمقته ويستخف به ويقلل مـن قدره . وحيناً آخر يصوّر فاقده بصورة الشقاء والبؤس تحيطُ به القسوة والغربةُ : « الغنى في الغُربة وطن والفقر في الوطن غُربة » . والغربة تعني الوحشة وعدم الانتماء الى الجماعة التي يحيا الانسان فيها ، فهو يعجز أن يسير سيرهـا ، أو أن يقف وقوفها وأن ينفق إنفاقها ، فيعتزل النّاس ، ويتجنب مجالسهم أو هم يتجنبون مَجلسه ، فيشعر أنه غريب ، لا صديق يصادقه .

والإمام يخشى أذى الفقر ، ويجزع منه على ابنه : « يا بنيّ ، إني أخافُ عليكَ الفقْرَ ، فاستعذْ باللهِ مِنه . فإنّ الفقْرَ مَنْقَصةٌ للدين ، مَدْهَشَةٌ

للعقل ، داعية للمقت » . ويقول في مقام آخر ، مظهراً سخطه على الفقر : « لو كان الفقر رجلاً لقتلته بيدي هذا » .

وهكذا فان المال مظهر من مظاهر عبودية الإنسان . يعمل لاكتساب مال يحتقره ، دون أن يكون له غناء عنه ؛ ندفع لقاءه عمرنا ولا يعطينا إلا شبعاً مادياً تتضور معه النفس ، وتبقى خاوية .

وهكذا كان الامام في شتى حكمه ، يقيم المال بالنسبة إلى الدين . فيرى الإنسان زائلاً عنه وهو باق بعده ؛ يجمع ماله للوارث ، لا يفيد منه : « يا ابن آدم ما كسبت فوق قوتك ، فأنت فيه خازن لغيرك » . ويقول أيضاً : « إن أعظم الحسرات يوم القيامة ، حسرة رجل كسب مالا في غير طاعة الله ، فورثه رجل ، فانفقه في طاعة الله سبحانه . فدخل به الجنة ، ودخل الآخر به النار » .

٤ ـ **معرفة النفس** : بين الإمام عليّ وسقراط تقارب في الحكمة . فقد أثر عن سقراط قوله : « اعرف نفسك » ومن خلال هذه المعرفة قدر له ان يعرف الحياة والكون وان يعرف الحقيقة والفضيلة والسعادة . والإمام عليّ يحث المؤمن ان يتعرف واقع نفسه ، ان يتفحصه وينظر فيه ، أبداً ، ليستطيع حقيقته ولا يضل عنها : « هلك امرؤ لا يعرف قدره » . « من نظر في عيب نفسه ، اشتغل عن عيب غيره » . « كفاك أدباً لنفسك اجتناب ما تكرهه من غيرك » .

وهذه الاقوال تتفق مع نزعة الامام نزعة داخلية في معظم تعاليمه . فالفضيلة لا ترد من الخارج بل تصدر عن الداخل : إنها نوع من الانضباط والتبصر ، بحيث يكشف الانسان عيوبه ، ويضعها نصب عينيه ، يستذكرها ، دائماً ؛ واذا شاهد عيوب الآخرين ترفق بها ، وتغاضى عنها ، لأنه يفطن ان عيوبه لا تتضاءل عنها . عيبهم يذكره بعيوبه ، يراها فيها ، فلا

يشمت ولا يعتو . والإمام لا يقنع بذلك ، بل يدعو الانسان إلى أن يتعظ من سواه ، أن يرى عيبه فيتجنبه ، وينأى عنه . فإذا أوقعه الآخرون بما يكره تجنّب أن يوقعهم به ؛ فعليه أن يكره لسواه ما يكره لنفسه : « اجْعَلْ نَفْسَكَ مِيزاناً فيما بَيْنَكَ وبَيْنَ غَيْرِكَ ، فاحبب لغَيْرِكَ ما تحبّ لِنَفْسِكَ ، واكره له ، ما تكرَهُ لها » . هذه سنَّة يسنها عليٌّ للناس فيما بينهم ، فيُبصر المرء نَفْسَه في سواه ويعامله ، كما يحب أن يعامل ، فينتفي الحَيْفُ والظلم والقسوة والأذى ، فلا قويٌّ ولا ضعيف ، لا سيِّد ولا مسود ، لا مستغل ولا مُستَغَل ، بل أناس يسعدون باحقاق الحقّ وازهاق الباطل .

* خلاصة : حكم الإمام عليّ وأمثاله تتصف بخصائص نوجزها في ما يلي :

١ – النزعة الدينية : معظم التعاليم التي دعى اليها وقال بها ، لم تصدر عن عقله وحسب ، بل صدرت عن إيمانه الديني وعن نواهي الدين وزواجره ، وعن نظرته العامة إلى الحياة والموت ، والى معنى الانسان بالنسبة إلى الحقيقة الدينية .

٢ – النزعة الداخلية : الفضيلة بالنسبة اليه ليس لها وجه ماديّ ، بل بعد نفسي والشجاعة ليست في قوة السّاعد ، بل في قوة النفس وعزوفها وعفتها ؛ الشجاعة هي في الصبر وقوة الاحتمال . الغنى ليس غنى المال بل غنى المعارف والعقل . الفقر ليس الافتقار إلى المال ، بل جهل الحقيقة والفضيلة .

٣ – النزعة المثالية : لا يُسدي الإمام نصائح تجعل المرء قادراً على النجاح في الواقع بكل مفاسده وسيئاته ، بل يدعوه بها إلى أن يرتقي عنه إلى مثال الكمال والفضيلة . لقد صوّر بحكمه وأمثاله الانسان الذي يتمثله في ذهنه ، المتحرر من عبودية نفسه وعبودية الحياة والمال ، الناظر إلى هذه الدنيا كظلٍّ عابرٍ زائلٍ ، الراغب في الآخرة رغبة محبة وزهد .

# الرثـــاء

## نموذج من متمم بن نويرة

لَعَمْري، وما دهري بتأبينِ مالكٍ ، ولا جزعٍ مما أصابَ فأوجعـــا ! [1]

### صفات مالك

لقد كفَّنَ المنهالُ ، تحتَ ردائه ، فتىً غيرَ مبطانِ العشيَّاتِ، أروعا [2]

ولا بَرَماً ، تهدي النساء لعرسهِ ، اذا القشعُ من حسٍّ الشتاء تقعقعا. [3]

لبيب أعانَ اللُّبَّ منهُ سماحـــة ، خصيب، إذا ما راكبُ الجدبِ أوضعا [4]

---

١ – اقسم بعمري ان دهري ليس بمعني برثاء اخي مالك ولا هو بمشفق علي لما اصابني من ضرباته الموجعة .

٢ – المنهال : ابن عصمة الرياحي الذي كفن مالكاً بثوبيه . المبطان : الضخم البطن . غير مبطان العشيات : أي لا يعجل بالعشاء ، انتظاراً للضيف . الاروع : ذو الروعة والهيئة . يقول ان الذي كفنه كفن فيه امرءاً رائع الطلعة ، محباً للضيف لا يتمحل العشاء . بل يتمهل به ، ليلقي عليه من يطرأ من الناس .

٣ – البرم : الذي لا يدخل مع القوم في الميسر لفقره أو خساسته . القشع : خيمة من جلد . يقول انه يقبل على كل أمر بشجاعة ونخوة ، ولا يتجنب الانفاق بخلا ، بل انه يعمل ويكسب وينفق ولا يدع النساء تمن زوجه ، عندما يشتد عصف الريح في الشتاء بل انه يقوم عليها ويكفيها مؤونتها في كل حال .

٤ – خصيب : كثير الخير . اوضع : اسرع في السير . أي اذا ما اتاه مجدب مسرع وجد عنده العطاء الكثير والخصب والكرم ، اي انه يغدق ويكرم فيما يفتقر الاخرون ويعوزون .

أغرّ كنصلِ السيفِ يهتزّ للندى ،   إذا لم تجد عند امرئ السوء مطمعا. ١
ويوماً إذا ما كظّك الخصمُ إن يكن   نصيرَك منهم لا تكن أنتَ أضيعا ؛ ٢
وما كانَ وقّافاً ،إذا الخيلُ أحجمَتْ   أخا الحربِ صَدقاً في اللقاء سميدعا. ٣
وما كانَ وقّافاً ،إذا الخيلُ أحجمتْ ،   ولا طالباً ، من خشية الموت ،مفزعا؛ ٤
ولا بكهامٍ ناكلٍ عن عدوّهِ ،   إذا هو لاقى حاسِراً أوْ مقنّعاً. ٥

استدعاء البكاء

فعينيّ ، هلاّ تبكيانِ لمالكٍ ،   إذا اذرتِ الريحُ الكنيفَ المرَفّعا؛ ٦
وللشَّربِ فابكي مالكاً ، ولبُهمةٍ   شديدٍ نواحيه على مَن تشجّعا؛ ٧

---

١ – يستكمل معنى البيت السابق ، ويقول انه يبرع للعطاء والنجدة ، مهتزاً كالسيف ، فيما يبخل الآخرون بمالهم .

٢ – كظك : غمك. يقول انه اذا ما اغمك خصمك ونال منك ، فان تلقى مقارباً ، فانه اخ الخلق ، اذا ما قام الى جانبك وانجدك .

٣ – الصدق : الصلب . السميدع : السيد الكريم ذو الهمة العالية . المعنى انه اذا ما وهن الآخرون في القتال وتخاذلوا ، تجده صلباً ، لا يتراجع ولا يجبن ، بل يقيم على القتال كالسيد الكريم العالي الهمة .

٤ – يقول انه لا يتراجع اذ تحجم الخيل ، كما انه لا ينجو بنفسه هرباً من الموت ، بل يعرض للقتال ولا يفر منه .

٥ – الكهام : الجبان . نكل عن عدوه : نكص وضعف حاسراً : لا مغفر عليه ولا درع . يستكمل المعنى ويقول انه لم يكن جباناً ، يرتد عن عدوه ، عندما يواجهه ، أكان دارعاً ام حاسراً.

٦ – الريح والغاء الخطيرة كناية عن شدة ووطأة الشتاء . انه يستبكي عينيه لاخيه ويمدحه ويتحسر لفقده ، عندما يشتد عصف ريح الشتاء فترتفع الكنف وتذروه . اي انه يبكيه لنجدته القوم في زمن الشدة والضيق .

٧ – البهمة : الشجاع . يتحسر ويبكي لفضائل اخيه في المنادمة وأدب الشراب ، اذ لم يكن يماجن او يفحش ، كما يبكيه لنجدته في التصدي للبطل الشجاع الذي يردى من يواجهه ويتعرض له .

وللضيفِ إنْ ارغى طُروقاً بعيرَهُ ، وعانٍ ثوى في القدّ حتى تكنّعا.[1]
وأرملةٍ تمشي باشعثَ مُحثلٍ ، كفرخِ الحبارى رأسُهُ قد تضوّعا.[2]
اذا ابتدرَ القومُ القِداحَ وأوقدتْ لهم نار ايسارٍ ، كفى مَن تضجّعا[3]
وإن شهِدَ الأيسارَ ، لم يلفَ مالكٌ على الفرث يحمي اللحم ان يتمزّعا[4]

## الجزع وطول الصحبة

أبى الصبرَ آيات أراها ، وأنني أرى كلّ حبلٍ ،دون حبلكَ أقطعا.[5]
وأني متى ما أدعُ باسمكَ لاتُجِبْ ، وكنتَ جديراً أنْ تجيبَ وتُسمعا.[6]
وعشنا بخيرٍ في الحياةِ ، وقبلنـــا أصابَ المنايا رهطَ كِسْرى وتُبّعا[7]

---

١ – ارغى بعيره : كان من عادة العرب ان الرجل اذا ضل ارغى بعيره اي حمله عـلى الرغاء لتجيبه الابل برغائها ، او تنبح لرغائه الكلاب فيقصد الحي . العاني : الاسير . القد : السير من الجلد . تكنع : تقبض ، يبس . يتحسر عليه أيضاً لهرعه الى نجدة الضيف الضائع الذي يرغي بعيره ، وللاسير المقيد الذي كان يفنديه ، بعد ان هزل في قده .

٢ - الاشعث : المتلبد الشعر . المحثل : السيء التغذية ، اراد به ولدها . تضوع : تفرق ، ارد شعره . يبكيه ، ايضاً لنجدته المرأة البائسة التي تسوق ولدها الهزيل ، المتشعث الشعر البادي كافراخ الحبارى ، اي الطيور الواهية ، الضعيفة .

٣ – الايسار : ج يسر : الشريف الذي يلعب بالميسر . تضجع : تكاسل ، قعد عـن القيام بالواجب . القداح : ج القدح : السهم في لعب الميسر ، النصيب . يقول : اذا بقي مـن القداح شيء لم يؤخذ ، اخذه مع قدحه ، فله عليه غنمه وعليه غرمه .

٤ – شهد : حضر . الفرث . حشوة الكرش . يتمزع : يتفرق . يقول لا يمنـع نصيبه ان [illegible] الفقراء

٥ – يقول لا صبر مع ما اراه من معالم وآثار اذكرك اذا رأيتها .

٦ – يتهالك لذكر أخيه وموته ، ويقول انه لا يزال يناديه ، دون ان يجيبه ، وقد كان يهرع من قبل الى اجابته ونجدته .

٧ - كسرى : من ملوك الفرس الساسانيين ، وقد يعتبر لقباً لجميعهم في نظر العرب ، تبع : لقب لملوك اليمن . يشرع في هذا البيت بالاتعاظ بعظة الدهر ، ويقول انهما كانا سعيدين ، معاً ، في حياتهما الا ان الدهر الذي أتى على الاكاسرة والتبابعة فرق بينهما وأصابهما بالنكد .

وكنا كنَدْمَانيْ جذيمةَ ، حِقبةً مِنَ الدّهر، حتى قيلَ لن يتصدّعا، ١
فلمّا تفرّقنا ، كأني ومالِكاً، لطولِ اجتماعٍ ، لم نبتْ ليلةً معاً. ٢
فإن تَكُنِ الأيامُ فرّقنَ بيننا ، فقدبانَ محموداً أخي، يومَ ودّعا. ٣
أقولُ ، وقدْ طارَ السّنا في ربابِهِ بجَونٍ يسحُّ الماءَ حتى تريّعا : ٤
سقَى اللهُ أرْضاً حلّها قبرُ مالكٍ رِهامَ الغوادي المزجياتِ، فأمرعا ٥
وآثرَ سيلَ الوَاديينَ بديمةٍ تُرَشّحُ وَسْمياً منَ النبتِ خِروَعا، ٦
فمنعرجَ الاجنابِ من حولِ شارعٍ فروّى جبالَ القريتينِ، فضلفعا؛ ٧
فوالله ما أسقي البلادَ لِحُبّها ، ولكنني أسقي الحبيبَ المودّعا. ٨

---

١ – جذيمة : الملك جذيمة الابرش ، وندمانه هما مالك وعقيل ابنـا فارج وقد ظلا حتى فرق الموت بينهم ويضرب بهما المثل بطول المنادمة اذ يقال انهما نادماه اربعين سنة . يقـول : بقينا مجتمعين دهراً حتى قيل ان الدهر لا يتصدع لنا ولا يتكدر .

٢ – يقول انه اذ فرق الموت بيننا بتنا وكأننا لم نجتمع ولم نسعد ، بعضنا ببعض ، من قبل . اي ان سعادتهما الماضية زالت وكأنها لم تكن .

٣ – اذا كانت الايام قد فرقت بينهما ، فان ما يعزيه بعض العزاء ان أخاه لم يذم قبل موته بل كان كريماً ، محموداً .

٤ و ٥ – السنا : البرق . الرباب : السحاب . المتراكم الجون : السحاب الاسود . تريع : تردد واضطرب . الغوادي : الامطار النازلة عند الصبح . واحد الرهام رهمـة : المطر الضعيف الدائم . المزجيات : اسم مفعـول من ازجاه ، اي ساقه ودفعـه . امرع . خصب اذ شاهد البرق يتخطف السحاب فينهمر المطر الغزير مضطرباً ، متواصلا. يقول انه يستسقي لقبر اخيه ذلك المطر ويرجو ان يروي قبره السحب الغوادي ليخصب ويمرع .

٦ – آثر : خص . الديمة : المطرة تدوم اياماً بلا ريح . ترشح : تنمي . الوسمى : اول النبات الخروع : اللين من كل شيء . يستكمل المعنى ويصف المطر الذي يستقيه لقبر أخيه ويتمنى ان ينهمر على قبره حتى ينبت النبات الخضل الندي .

٧ – شارع : والقريتان ، وضلفع : مواضع . يعين في هذا البيت المواضع التي يرجو ان يصيبها السيل على غرار امرىء القيس ومن اليه .

٨ – يستدرك في هذا البيت ويقول انه لا يستدر السحاب لتمرع البلاد التي ينزل فيها ، بل انه يستدره حباً بأخيه المضطجع بقبره فيها .

تحيتهُ مني ، وإن كانَ نائياً ، وأمسى تراباً فوقهَ الأرض بلقعا.[١]

## مخاطبة زوجته

تقولُ ابنةُ العمري: ما لكَ ، بعدمَا أراكَ قديماً ناعِمَ الوجه ، أفرَعا ؟[٢]
فقلتُ لها: طولُ الأسى ، اذ سألتني ، ولوعةُ حزنٍ تترُكُ الوجه، أسفعا،[٣]
وفقدُ بني أمي تولَّوْا ، ولمْ أكنْ خلافَهُمُ أنْ أستكينَ ، فأضرعا.[٤]
ولكنني أمضي على ذاكَ مُقدماً ، إذا بعضُ من يلقي الخطوب تضعضعا.[٥]
وغيَّرني ما غالَ قيساً ، ومالكاً ، وعمراً، وجزءاً، بالمشقَّرِ ، ألمعا،[٦]
وما غالَ ندماني يزيدَ ، وليتني تملَّيتُهُ بالأهلِ والمالِ أجمعا .[٨]
وإني وإنْ هازَلتني ، قد أصابني منَ البثِّ ما يبكي الحزينَ المفجَّعا.[٧]
ولستُ، إذاما الدَّهرُ احدثَ نكبةً ورزءاً، بزوَّارِ القرائبِ أخضعا .[٩]
قعيدَكِ أنْ لا تُسْمعيني ملامةً ، ولا تنكئي جرحَ الفؤادِ فييجعا ![١٠]

---

١ – البلقع : الارض القفر – يحيي اخاه بالرغم من بعده وقد امسى تحت التراب .

٢ – ابنة العمري : زوجته . ما لك : اي ما لك شاحباً هزيلاً بعد ان كنت ناعم الوجه ، غض الاهاب .

٣ – أسفع : من السفعة : سواد يضرب الى حمرة – يجيب ان الهزال والتشويه أصاباه مما حل به من أسى وحزن يخلفان الوجه أسود .

٤ – خلافهم : بعدهم . الضرع : الذلة والاستكانة – يستكمل المعنى ، ويقول انه يحزن لمن فقد من بني قومه وان كانت المصائب التي حلت به لم تخلفه جباناً مخذولا .

٥ – يقول : لكنني مع ما اصابني من النكبات ، اسير الى العدو متقدماً عندما يتخلف ويجبن من يلقى خطوب الحرب .

٦ – غال : اهلك . قيس وعمرو : من بني يربوع . جزء : ابن سعد الرياحي . وقد قتلهم جميعاً الاسود بن المنذر ، يوم اوارة . المشقر : حصن بالبحرين . المعا : اراد الذين معاً .

٧ – يزيد : ابن عم الشاعر ونديمه . تمليته : عشت معه ملاوة من الدهر ، وتمتعت به . والملاوة مدة العيش ، بالاهل : بدلا من الاهل – يبكي على ندمانه يزيد ويفديه بقومه وماله .

٨ – البث : الحزن الشديد – أي انه أصيب بما يخلف المرء باكياً مفجعاً أبد الدهر .

٩ – القرائب : ج القرابة : القريب . الاخضع : الراضي بالذل – يفخر في هذا البيت فخراً واضحاً ويقول انه بالرغم مما اصابه لا يستكين ولا يذل ولا يستنجد بأقاربه ويستذل لهم

١٠ – قعدك : لا تفعل كذا .. من ايمان العرب ، أي ناشدتك الله او بأبيك لا تفعل . ييجع : يوجع . يتوسل اليها الا تثير جراحه فتوجعه .

وحسبُكِ أني قدْ جَهِدتَ فلم أجدْ ... بكفّيَ عنهـم للمنيةِ مدفعا[1]

فلا فرِحاً ، إن كنتُ يوماً بغبطة ، ... ولا جزِعاً إن نابَ دهر فأوجعا.[2]

فلو أن مـا ألقى أصابَ متالعـاً ، ... أو الرُّكن من سلمى ، اذاً لتضعضعا[3]

حزن النوق

وما وجدُ أظآرٍ ثلاثٍ روائمٍ ... رأينَ مَجَرّاً من حوارٍ ومصرَعا[4]

يذكّرْنَ ذا البثّ الحزينَ بشجوِه ، ... إذا حنّتِ الأولى ، سجعنَ لها معا ؛[5]

إذا شارفٌ منهنّ حنّت فرجّعت ... أنيناً ، فأبكى شجوُها البركَ اجمعا ،[6]

بأوجدَ مني ، يومَ قام بمالكٍ ... منادٍ بصير بالفراقِ ، فأسمعا .[7]

فلا تفرحَنَّ يوماً بنفسك انني ... أرى الموتَ وقّاعاً على من تشجّعا

فلا يهنئ الواشينَ مقتلُ مالكٍ ... فقد آب شانيه إياباً فودّعـا[8]

صاحب النص والمناسبة : ابو نهشل ، متمم بن نويره بن عمرو المرّي . لم يؤثر عنه شعر ولم يذع امره في شيء الا بعد ان قتل اخوه مالك .

---

١ – عنهم : الضمير للذين تقدم ذكرهم من المتوفين – اي انه حاول ان يرد عن ذكرهم غائلة الموت فلم يفلح .

٢ – يدرك في هذا البيت غاية البطولة اذ غدا فوق الفرح والحزن لا يبالي بهما .

٣ – متالع وسلمى : جبلان . يقول انه لا يبالي بالمصائب بالرغم من ان المصائب التي احنت عليه قد تهدم الجبال الراسية .

٤ – ٥ – الاظآر : ج الظئر . المرضع . الروائم : ج الرائم : المحبه العاطفه على الرضيع . الحوار : ولد الناقة . المجر : مصدر ميمي في الجر . الشارف . المسنة من الابل . البرك : المجموع من الابل الباركة . بأوجد : بأشد وجداً : حزناً وولها – يقول ان الابقار التي رأت مصرع الولد الذي ترضعه ، فجعلت تحن اي ترسل الاصوات البعدة النائيه فتجيبها سائر الابل ، ان تلك الابقار لست بأشد وجداً منه عندما تردي بنعي أخيه .

٦ – الشانيء : المبغض .

وكان مالك بن نويرة أخو متمم رجلاً سرياً نبيلاً يردف الملوك ويجالسهم وكان فارساً شجاعاً ، شاعراً ، شريفاً مطاعاً في قومه بني يربوع بن حنظلة ، وكان فيه خيلاء وتقادم . قدم على الرسول فاسلم ، فولاه صدقة قومه .. ارتد عن الاسلام ، وخرج خالد بن الوليد لقتال أهل الردة فجاءته الخيل بمالك بن نويرة ، ثم كان بينهما ما فهم خالد منه أن مالكاً مصر على الردة ، فأمر بقتله. وكان متمم كثير الإنقطاع في بيته ، قليل التصرف في أثر نفسه ، أكتفاء بأخيه مالك ، وكان أعور دميماً . فلما بلغه نعي اخيه حضر إلى المسجد .وصلى الصبح خلف أبي بكر ثم وقف بحذائه واتكأ على قوسه وانشد :

نعمَ القتيلُ ، إذا الرِّياحُ تناوحَتْ خلْفَ البيُوتِ ، قتلتَ يابنَ الأزْورِ
ولنعمَ حشوُ الدِّرعِ كان وحاسراً ، ولنِعْمَ مأوَى الطّارقِ المُتنوِّرِ
لا يُمسكُ الفحْشاءَ تحتَ ثيابِهِ حلو شمائِلُهُ عفيفُ المئْــزَرِ

ثم بكى وانحط على قوسه ، فما زال يبكي حتى دمعت عينه العوراء .فقام اليه عمر بن الخطاب ، فقال : لوددت لو أنك رثيت زيداً آخي بمثل ما رثيت أخاك ، فقال : يا أبا حفص ، والله لو علمت أن أخي صار بحيث صار أخوك ما رثيته . فقال عمر : ما عزاني أحد عن أخي بمثل تعزيته . وأراد متمم بذلك أن أخاه مالكاً قتل على الردة ، غير مسلم ، وأن زيد بن الخطاب قتل شهيداً في اليمامة .

وقيل لمتمّم ما كان من وجدك على أخيك ؟ فقال : أصبت باحدى عيني فما انحدرت منها دمعة منذ عشرين سنة . فلما قتل اخي . استهلت . فما ترقأ.

من ذلك كله نتبين أن متمما كان يضمر لأخيه عاطفة تفوق المحبة الأخوية الذائعة إلى نوع من الاعجاب به كرجل متفوق ، يقوم مقامه ويرد عنه ويتكفل بأمره . كما ان عاطفته تسعرت وشب ضرامها ، اثر مقتله .

**المضمون** : استهل متمم القصيدة بالاعتبار والنظر ، ملمحاً إلى صموده تجاه ما حل به ، لا يجزع كما يجزع سواه ولا ينوح ويتحسر لفقد أخيه ، بل انه إذ يبكيه يتندم على الفضائل التي ووريت معه بموته . فهو لا يبكي فيه شقيقاً ، بل إنساناً كاملاً ، مهيب الطلعة ، محباً للضيف ، مقـــداماً يبذل ماله ويكفي زوجه حاجتها ، فطناً مضيافاً ، يطرب للندى كالسيف ، يدافع عن المظلوم وينيله حقه ، يقتحم القتال ، لا يتخاذل ولا يحجم .

ثم يستدر بكاء عينيه ويتفجع لما فقد بموت أخيه ، مكرراً المعاني السابقة ، ويقول انه كان يطعم في زمن الشدة ويتصدى للابطال ذوي البأس ويهرع للضيف ويفك الأسير ويعيل الأرملة ويبذل ماله في الميسر موزعاً اسهمه على الجياع .

ويكف الشاعر عن امتداح اخيه ، ليناديه ويخاطبه ، فيتحسر على زمـــن السعادة الذي قضياه معاً ، والذي مر كالطيف السريع بالرغم من طوله . ثم يستدر لقبره السحاب الغزير ، الممرع ويحدث عن الهزال الذي أصابه إثره دون أن يفت في عضده ويخلفه ذليلاً ضارعاً لأقاربـــه ، بل انه يصمد حتى ليغدو فوق ما يثير الانسان من فرح أو ترح ، بالرغم مـــن أن المصائب التي اخنت عليه قد تزعزع الجبال . وفي النهاية يمثل حزنه وحنينه بالناقة التي فقدت وليدها ، تعول إعوالها الجريح عليه دون عزاء أو جدوى .

ويمكن تقسيم هذه القصيدة ، وفقاً لمعانيها إلى الاقسام التالية :

— **التغني بفضائل الميت** : قد تناولها منذ المطلع حتى البيت الخامس عشر.

— **التفجع والبكاء** : ألم بها في ستة أبيات ( ١٦ — ٢١ ) .

— **إستدرار المطر لقبره** : الأبيات ( ٢٢ — ٢٥ ) .

— **ذكر مصائبه وصموده دونها** : الأبيات ( ٢٨ — ٣٩ ) .

— **تمثيل حزنه** : من البيت الاربعين إلى نهاية القصيدة .

أولا : تمهيد : استهلّ الشاعر رثاءه بالقول :

لعمري ، وما دهري بتأبينِ مالك ولا جَزِعٍ ممَّا أصابَ ، فأوجَعا

ومنذ هذا المطلع نستشفُّ الموقف الإنساني العام الّذي يقفه الشاعر من الفجيعة . فهو ينظر اليه بالنسبة إلى الدّهر الّذي أخنى به عليه ، أي بالنسبة إلى القدر وارادة الحياة وحكمتها . فالدّهر لا يتعطف على الأحياء ولا يبالي بهم . تصيبهُم مصائبه وتدميهم وتزرع الهمّ واليأس في نفوسهم . فإذا تضرّعوا له ، لا يَستجيب . والشاعر يفتقد هنا الرَّجاء والعزاء ، جميعاً : ويعبِّر عن سوء ظنه بالحياة وأقدارهـا . فالانسان مَرمي في مغازة العـالم . وليس ثمّة ، من يرأف به ويعدّل من مصيره ويخفف من وطأة أحزانه . وهكذا عيّن موقفه من الألم وجعل آلام الإنسان كأنّة صمّاء . فاجعة إذ لا جَدْوى منها ولا خير فيها . إنها رمز لقسوة القدر وظلمه .

ثانياً : تعداد مآثر أخيه (٢ ـ ٨) : إلاّ أنّ آلام الشاعر تتضاعف في أخيه إذ تحقّق له أنّه لا خلاص للانسان من الحتميّة المقدّرة له . لا تُنجيه فضائله ، ولا يُنْقذه كماله . فالموت يُقْبل على الناس ، جميعاً . لا يميّز بين خيِّر وشرِّير ، بين كامل وناقص ، بين كريم وبخيل . والشّاعر إذ يُعَدِّد مآثر أخيه إنما يتفجّع على مصير صاحبها إذ لم تُجْدِه ولم تؤخر قَدَرَه المحتوم.

ولعلّ الموت ، إذ يصرع الميْت ، يُشْعل جذوة الحسرة عليه في نفس أهله وصحبه ، فيتمثّلونه في مثاله الأعلى ، ويُضْفون عليه الكمال . ولم يَنبُ متمِّم عن ذلك ، إذ كان يضمر لأخيه كل إعجاب . كما قدّمنا .

ولقد أحصى فضائله وعدّدها بما يمكن أن نوجزه بفضائل رئيسية ثلاث :

١ ــ صورة المُنْقذ من المصائب الاجتماعية .

٢ ــ صورة البطل الشجاع .

٣ ــ صورة الفتى اللاّهي بعفته :

١ ــ صورة المنقذ : نستمدّها من الأبيات والأشطر التالية :

١ ــ الضيافة

فتى غير مبطان العشيّات ، أروعا .

فعينيَّ ، هلاّ تبكيانِ لمالكٍ إذا أذرتِ الرِّيحُ الكنيفَ المرفّعا

خصيبٌ ، إذا ما راكب الجدب أوْضعا

وللضيف ، إن أرغى طروقاً بعيره

وعانٍ ثوى في القدّ حتى تكنّعا .

٢ ــ النجدة :

ويوماً، إذا ما كظّك الخصمُ ان يكن نصيرك منهم، لا تكُنْ أنتَ أضيعا

وأرملــة تمشي بأشعثَ مُحثَل كفرخ الحُبارى ، رأسه قد تضوّعا

٣ ــ الاقدام :

ولا برماً تَهْدي النساء لعرسه إذا القِشْعُ عن حسّ الشتاء، تقعقعا

اولا ــ الضيافة : ففي الفكرة أو الفضيلة الأولى التي امتدحه بها ينوّه بمأثرة تقليديّة ، شائعة في عصره ، مأثرة الضيافة التي طالما تغنى بها العربي وجرى فيها على مذهب وسُنّة . وهو إذ ألمّ بها لم يستنفد القول فيها . بل خطر به في فلذة ، ثم اشار إليه في فلذة أُخرى وأُخرى ، على أقساط وبلــغ مردّداً القول ذاته بحلّة لفظيّة متباينة أو بأحداث ومشاهد متغايرة . ففي الشطر الأول يُمثّله لنا مترقباً للضيوف ، لا يتعجّل العشاء ، انتظاراً لمن قد يطرأ عليه منهم ومؤدّى هذا القول أنه قد نذر نفسه للآخرين لا يزال يتفكّر بهم . واذا أقبل على طعامه ، لا تَنْزو وتتلمظّ شهوته ، فيفتقد إنسانيّته ، بل تراه يحرص

على الآخرين ويحمل همومهم . ولعلّه كان يعتقد أنــه لا يحقّ له أن يَسعَد بطعام ، ما دام هناك قوم مشرّدين وجياعاً . ونقع على مثل ذلك في قوله : « إذا اذرت الرّيح الكنيف المرفّعا » اي اذا هبّت ريح الشتاء وزعزعت الخيام وهدمتها وخلّفت إثرها التشريد والدّمار . وهنا تتبدّل الصورة نسبياً . إذ يهرع للمشرّدين ، يُضيفهم ويقدم لهم المأوى فالضيافة لا تقتصر على الاطعام وحسب ، بل تتعدّاه إلى الايواء ، أيضاً . وكما أنّه لم يكن يَطيب له الأكل منفرداً ، فإنه لا يطيب له ، كذلك ، أن يُقيم في مأواه ، مطمئناً ، هانئاً ، فيما تعصف الرّيح بالآخرين وتشرّدهم . فهو يُنقذ الناس من الجوع وينقذهم من التشريد . ومن خلال ذلك ، تطالعنا مُثُل الفروسية العربيّة القائمة على المحبّة والأيثار والتكرّس للنجدة ورفع الضّيم . وفي هذا الشطر وفيما يليه إذ يقول : « خصيب ، إذا ما راكب الجدب أوضعا » يردّد فكرة مماثلة إذ انه يهرع هنا للانقاذ من الجدب ، فيما هرع هناك للانقاذ من التشرّد . ولعلّه وقّع الاحداث هذا التوقيع ، ليغالي في الشيء بنقيضه ، يؤوي حين تهب العاصفة ويعزّ المأوى ، ويهرع للمشرّدين حين تحبس السماء ويعسم الجدب ويعزّ الطعام . وتوقيعه للاحداث على هذا الغرار ، يكمل صورة المنقذ ويؤدّي لها إطارها المثالي ، إذ لا يكون ثمة انقاذ إلا عند حلول الويل .

ويرد الشّطر الأخير وقد غلبت عليه النّزعة التقريريّة بالنسبة إلى ما قبله . إذ يقول : « وللضيف إن أرغى طروقاً بعيره » اي حين يُقبل ليلاً . وقد تاه وضلّ ، فجعل يُرغي بعيره ويثير صياحه ، كي يجاوبه رغــاء أو صوت آخر يهتدي به صاحبه . وهذا الطارىء يبدو أقلّ فاجعة من سواه ، إذا لم يحدق به الجدب ولم تعصف به العواصف ، بل ان الظلام أجنّه وأحدق به .

وهكذا فإن الشّاعر جعل من أخيه مُنجداً لسواه عــلى أربعة من عناصر الطبيعة ، هي الجوع والجدب الذي يولّده ، حيناً ، والعواصف الشتائيــة

والظلام . ولقد عزل هذه الأحداث وجعلها تتفرد ، موهماً القارىء بأن أخاه انصرف إليها عمّا دونها ، وتكرّس لها طيلة حياته ، ضمن إطار عام هـو إطار الضيافة العربيّة المأثورة .

ثانياً : **النجدة** : ليس ثمة حدود تقام بين الضّيافة والنجدة ، الأولى أخص والثّانية أعمّ ، إلا انهما يصدران عن نزعة إنسانية واحدة . وأولى الصّور التي يرسمها لأخيه في هذا الشأن ، تمثّل في فكّه للأسرى وافتدائه لهم : «وعانٍ ثوي في القد حتى تكنّعا » ، اي الاسير الّذي لازم قيده حتى أشرف عـلى الهلاك . واذا كانت طوارىء الطبيعة وعادياتها أغلب على المقطع الأوّل اي على الجدب والجوع والعواصف والظّلام ، فان الطوارىء الاجتماعية تغلب هنا . فالأسر هو إحدى نتائج الحرب والغزو ومظهر من المساوىء والشرور الاجتماعية . إنه يصدر من الإنسان نحو أخيه الانسان ، فيما صدرت الأولى من الطبيعة على ابنائها الأحياء في أرجائها . وقد بدا ظلم الإنسان في احتفاظه بالأسير حتى الهلاك لا يتعطّف له ، حتى إذا اقبل مالك افتداه وفكّ أسره وأعاد له حريته وعافيته وحياته . وهذه المبادرة تصدر ، مثـل المُبادرات الأخرى ، ، عن نزعة الإيثار والفروسيّة التي تدع صاحبها يضحّي بهنائه في سبيل الآخرين .

ويدنو إلى ذلك قوله :

**ويوماً ، إذا ما كظّك الخصم إن يكُنْ**
**نصيرَك منهم لا تكن أنتَ أضيعـا**

فهو يحاول ، هنا ، أن يرفع الظلم ويدافع عـن الضّعيف الفاقد الأنصار يقاتل دونه وينتصر له ويُعيد إليه حقّه ، وليس ثمة فرق في العاطفة الانسانية بين الأسير والضّعيف المخذول،فكلاهما حلّ به شرّ اجتماعي إذ لم يكن، عصر ئذ ، من سلطة تحقّ الحق وترفع الظّلم فيه .

وترد صورة الأرملة في نهاية المطاف اكثر واقعيّة وأشدّ فاجعة ، إذ إنها ضحيّة من ضحايا القدر الغاشم ، صرع زوجها . وخُلِّفت دون معيل ، تسعى بابنها المتشعث الهالك البادي كفرخ الحبارى في هزاله وبؤسه :

وأرملة تسعى بشعث محثل كفرخ الحُبارى ، رأسه قد تضوّعا

ثالثاً : **الاقدام** : أما امتداحه بالقول :

ولا برماً تهدي النساء لعرسه إذا القشع من حس الشتاء تقعقعا

فإنه يرد باهتاً ، مبذولاً ، إذ نوّه فيه وامتدحه بالشائع والمألوف ممّا لا يتخلّف فيه إلاّ الفاقد النّخوة .

لقد حرص متمّم على أن يصور أخاه بصورة المنقذ يطعم الضيف ويعيل اليتيم ويفك الأسير اي انه يقبل بالخير والسعادة ، حيثما يحل الشر والشقاء . فالتشرد والضياع والفقر والترمل واليتم ، تلك هي الحروف الكبرى لمأساة الانسان المتروك ، عصرئذ ، لقدره وللصدفة العمياء التي تعبث به . وقد نهد ذوو المروءة إلى دفع ضيم القدر ، فلا يكتفي المرء باشباع غرائزه بل انه لا يصيب سعادته الا بقدر تحقيقه لمعنى الانسان والحياة والكرامة . وذلك ما نوّه عنه الشاعر وتغنّى به في أخيه .

هكذا ترسّم الشّاعر لأخيه الجانب الإنساني المسالم من طباعه . ثم يردف راسماً له صورة البطل الذي يخوض غمار القتال ، غير حرج ولا وجل .

ب ــ **صورة البطل الشجاع** : نستمدّها من الأبيات والأشطر التالية :

ــ إذا ضرّس الغزو الرجال ، وجدته أخا الحرب ، صدقاً في اللقاء ، سميدعا

ــ وما كان وقّافاً ، إذا الخيل أحجمت ولا طالباً من خشية الموت ، مفزعا

ــ ولا بكهام ناكل عن عدوّه إذا هو لاقى حاسراً أو مقنّعا

ــ شديد نواحيه على من تشجّعا

إلى جانب المحبة والمسالمة في حياة مالك يبرز وجه آخر . هو وجه القسوة والغضب حيث يتناقض الموقف ويغدو الإنسان مأخوذاً بحمى القتال والقتل، يحل الخراب والبؤس ويزرع الضحايا ويخلف اليتامى والايامى .

إلا ان متمماً لا يصف أخاه في القتال كامرىء بطاش متلمظ للدماء ، بل يحرص على اظهار شجاعته بإقدامه حيثما يحجم الآخرون .

لو تأملت في هذه الأبيات ، لوقعت على تباين عميق بين موقف مالك في القتال وموقف عمرو بن كلثوم ، مثلا . فالشاعر يمدح أخاه بالصمود لشدة الحرب وضراوتها ، لا يحجم حتى ولو احجمت الخيل وتولى سائر المقاتلين ، كما أنه لا يجبن في التعرض إلى اي منهم . اما عمرو بن كلثوم ، فتراه ، عبر معلقته ، طرباً لمشهد الدماء ، يتغنى بسيفه الذي يشق به رؤوس القوم وبالقتال الذي يطحنهم به طحناً ، مزهواً بنفسه إذ يقف بين الأنقاض والاشلاء . ومع ان الشاعرين يعرضان لأمر الحرب ، فقد بدا متمماً أعمق تجربة وارصن موقفاً إذ لم يمثل أخاه كانسان يزهو بالقتل ويدأب عليهما كعمرو ، بل توسل به لاظهار موقف اخيه من الموت ومعنى الشجاعة وما اليها . فهو ينوه بعزمه وعزيمته ولا يفاخر بتنكيله وتمثيله ، يعظم من إرادته ومن تضحيته ، ولا يغالي بحقده وضراوته ، يشير إلى بطولته كإنسان قد يعانق الموت ، بدلا من أن يرضى بالذل . وبذلك ينزع عن أخيه القناع الوحشي ويجعله يحب الآخرين ويدافع عنهم ويصمد لاعدائهم ، كأن موقفه في الحرب لا يتباين عن موقفه في الهرع إلى الضيف ونجدة اليتيم والارملة . كلاهما يصدر عن نزعة انسانية في تفضيل الآخرين وايثارهم . وكما انه لم يحرص على ماله وراحته في الضيافة والاعالة ، كذلك فانه لم يحرص على حياته في القتال . فموقفه هو امتداد لموقفه السابق بل هو ذروته ونهايته . ومتمم يرسم لاخيه صورة المقاتل العاقل الذي يتمرس بواجب وينهد لتضحية . وبذلك يكاد أن ينتفي التناقض بين الموقف المسالم والموقف المقاتل اذ تولى من الأخير جانب الشجاعة من دون الفتك والفظاعة . ولقد تأكدت هذا النزعة بقوله :

ويوماً إذا ما كظَّكَ الخصمُ إن يكنْ نصيرَك منهم . لا تكنْ أنت أضيعا

اي انه يثب للقتال دفاعاً عن المظلوم وليس عن رغبة في الثأر وما اليه .

**تفجعه على أخيه** : بعد ان يشيد الشاعر بفضائل اخيه ويعددها ويظهر الجانب الانساني فيها ، يخطر بفلذة من الوجدانية العذبة في تفجعه عليه . وقد عمد فيها إلى نوع من الصدق الذي هو أشدّ مرارة وألماً من الدموع . فهو لا يتمثل الطبيعة ، وقد اختلت نواميسها ، فمادت وتزلزلت ولا تبدو له النجوم ثابتة في ليل من الأرق كما نرى في رثاء المهلهل . بل ينزع في تفجعه منزعاً تأملياً عاماً ، يخفت فيه العويل والنواح اي يتضاءل قدر الانفعال ويشتد الحوار الذاتي الحزين الهامس الجرس . فمتمّم اذ ينادي اخاه فلا يجيبه . يجزع جزع الفراق الدائم والمستحيل . دون أن يتمادى في ذلك أو ان يؤلب للثأر ويهجو واتريه ، ودون أن يتهدد ويتوعد . فكأنه أذعن لقدر الموت واقر بحتميته ، بخلاف الخنساء والمهلهل اللذين أقاما فيه على وترها وإعوالهما بنوع من الغريزة التي لا ينيرها العقل ، ولا يتسلط عليها بسلطة . فهو يقول :

وعِشنا بخيرٍ في الحياةِ وقبلَنا أصابَ المنايا رهط كِسرى وتبَّعا

وهذا البيت ينطوي على معنيين بعيدي الصلة ظاهراً . إذ ذكر في أولهما أنه أقام مع أخيه إقامة سعادة يغتبط أحدهما بالآخر ، ثم يردف بأن الموت أصاب قبل أخيه كسرى ملك الفرس وتبّعا ملك اليمن . ولقد نزع الشاعر في ذلك من واقعه الخاص إلى واقع الانسان عامة ، عبر العصور ، متطوراً بانفعاله من الفردية الجزئية في موت اخيه إلى النظرة الكلية والشمول في موت الانسان . فكسرى وتبّع قد أوفيا إلى غاية السؤدد والقوة وادركا غاية ما يطمح اليه الانسان ، دون أن ينجيهما ذلك من الموت الذي سخر ممّا تعاظما به على الناس . وبذلك يغدو موت أخيه جزءاً من الدوامة الكبرى التي تدوّم حول أعناق البشر لا ينجو منها ناج . لا الملك ولا الصعلوك لا الغني ولا الفقير . وحد

العزاء في ذلك ان المصيبة تعزل المرء عـــن الآخرين وتدعه يشعر بالظلم وأنه خُصَّ ببؤس لم يعانه بشر من قبله ، الا إنه يحدّق بمصير الآخرين ويتفرس به ، يأنس ويخرج من وحشته ، ويتبين ان قدر البؤس كتب للناس اجمعين . ولقد ادى به ادراكه لحتمية الموت إلى نوع من الشعور بالعبث والباطل وإلى الكفر بحقيقة الاشياء ووجودها ، اذ خيلت اليه وكأنها وهم وهمـــه لسرعة تقضيها ولقدر الزوال الذي يتهدّدها ويعفّي عليها :

فلمّا تفرّقنا كأني ومالِكـــاً لطولِ اجتماع لم نبت ليلةً معـــا

ففي هذا البيت تعبير عن سرعة تصرم لحظات السعادة وفيه شعور باللاجدوى إذ مهما طال اجتمـــاع المرء بمن يؤثر ويحب ، سيصيبه وإلفه الفراق ، محولاً سعادته الماضية إلى نوع من الحسرة والالم . ومتمم يبدو خلال هـــذا البيت متفكراً ، يزجيه بؤسه إلى التأمل ببؤس الحياة وإلى تمثل السراب الكبير الذي يجثم على الكون بحيث يغدو كل ما يطرب له المرء ويشغف به ظلا من ظلال ذلك السراب والوهم .

ومن ثم يلجأ الشاعر مرة أخرى إلى الاتعاظ بعظة الدهر متمثلاً وأخـــاه بندماني جذيمة اللذين أقاما على منادمته دهراً :

وكنا كندماني جذيمةَ حِقْبَـــةً منَ الدّهرِ ، حتى قيل لنْ يتصدّعا

وفي هذا البيت يدرك حس الهلاك والزوال أوجه من خلال الاسطورة ، إذ يخيل اليه ان جذيمة ونديميه لبثوا يعاقرون اللذة والسعادة زمناً لا حـــد له ثم تصدعوا وتفرقوا وحال بينهم حائل الفراق والموت . ولقد ازال الشاعر بذلك عامل الزمن من قيم الاشياء ، فبدا له قصرها كطولها واللحظة كالدهر ، حتى أن المتناقضات لتجتمع وتتماثل ، فيبدو الاجتماع كالفراق والسعادة كالتعاسة.

**الرثاء القديم** : واثر تلك التأملات والنظريات العامة يستدر الشاعر المطر الغزير لقبر أخيه ، على ما هو مأثور في الشعر القديم ، واصفاً سيله بنحو خمسة

أبيات ، مصوراً هطوله والأمكنة التي يجتازها ويفيض فيها . واستدرار المطر لقبر الميت مستفاد من واقع البيئة الصحراوية الجافة حيث كان العربي يتمثل النعيم في الماء وما يستتبعه من خضرة وندى . وهم يستمطرونه على القبر ليتروى الميت فيه ، دون ان يدل ذلك على واقع فعلي بل على رمز إيحائي يجسد حبهم العظيم .

**تعداد الشاعر لمصائبه :** وتتطور القصيدة من السرد والوصف المباشرين إلى نوع من الحوار المتمثل في مخاطبة امرأة له — لعلها زوجه — في شأن هزاله وتبدده° بتغير حاله . وقد احصى الشاعر لها بواعث سقمه بالاسى الذي انتابه لفقد بني أمه ، كما أنه أظهر تروعه لفقد نديمه يزيد . وفي هذا المقطع يتحول الموضوع من رثائه لأخيه وحسب إلى رثاء سائر اقاربه وصحبه ، كأن موت أخيه أثار في نفسه فاجعة موتهم أو كأنه جعل يذكر واقعه من الموت الذي انتابته فواجعه مراراً ، فخالفت في نفسه ثارات وندوباً . فالموت عدو قديم للشاعر ، تواقع معه وأوقع به من قبل .

**موقفه من المصائب :** افصح الشاعر عن موقفه ازاء المصائب من خلال الموت ، وازاء الحتمية القاهرة التي تخني على المرء ، وكأنها تتعمد إذلاله وتعفيره والإطاحة بكل ما يؤثره ويعتصم به . والشاعر يقف من ذلك كله موقف البطولة النفسية يصيبه القادر ، فلا يخضع له بل يرفع هامته من جديد بين انقاض البؤس والفشل :

ولستُ إذا ما الدهرُ أحدثَ نكبةً ورزءاً بزوارِ القرائبِ : اخضعا
فلا فرحاً إن كنتَ يوماً بغبطةٍ ولا جزعاً مما أصابَ ، فوجعا

انه وان نزلت به الأرزاء التي لا طاقة لأي من الناس باحتمالها ، لا تهون عزيمته ولا يستكين ويلجأ إلى اقاربه ليقيلوه عثرته ، بل انه يصمد للمصاب ويقاومه بنفسه فكأنه يرفض المصاب ويقلل من شأنه بتنكره له وامتناعه عن

الإذعان والانسياق إلى ما يساق اليه سواه من الناس. فالمصيبة تخني عليه، لكنها لا تزعزعه ولا تخرجه عن طوره . يلقاها بلا مبالاة كأنها لم تصبه . لا تعدل من أطواره ولا تبدل من مواقفه. ومهما تعاظمت فان صموده النفسي لأعظم منها. وهذا الموقف النفسي الثابت أشبه بالموقف الرواقي الذي يعتصم فيه الانسان بكرامته ويقيم على ما عهد فيه من طباع وخلق . فالشاعر اصبح فوق حتمية القدر . يعتبر ان الانسان القادر هو الذي لا تفقده الاحداث حريتـــه ، فلا تسوقه بل يقبل الحزن والفرح كحالة واحدة .

**الطبائع الفنية** : قامت فنيّة هذه القصيدة بالدّرجة الأولى عـــلى الموقف النّفسي الّذي اشتقّ منه تجارب جديدة وأدرك به المعـــاناة الانسانية العميقة لمصير الموت الذي يُحدْق بالنّاس .

١ ــ **توازن العاطفة والعقل** : لقد أحدث موت مالك انفعالاً مـــن الأسى والعذاب في نفس أخيه ، جعله في حالة سمّت بها مشاعره عن حدودهـــا العاديّة الشائعة وولّدت لديه حالة من الغلوّ . وليس الانفعال شعراً بحدّ ذاته، إذ أن أمره شائع مبذول في النّاس ، جميعاً . فهم يعانون فجيعة الثكل او اليتم بموت شقيق او نسيب فتصطخب نفسهم وتثار عواطفهم ، لكنّهـــا تلبث ، غالباً ، صماء ، خرساء ، لا تُفْصح عن ذاتها ، إذا لم يقدر لها شاعر يُفْصح عنها . وثمة فئة تتناول التعبير عنها في حروف طائشة ، نزقة ، مولولـــة ، تردّد ألفاظ العذاب والأسى واليأس ، دون ان تتوغل بمعنى الحزن وتفتّق له مضمونه . ذلك هو التعبير عن الانفعال في حدود الجزئية ، العارضة ، يسفح ذاته بذاته ويُجْهِضها بالصّياح والعويل ، بحيث يظلّ الانفعال أعمى ، فاقد البصر والبصيرة . أما الشّاعر المُبْدع فإنه يستمدّ من انفعاله جذوة تحرك فيه أفكاره ، فضلاً عن عواطفه ، وبدلاً من أن يَنْفر به إلى الخارج ، يوغل منه إلى الداخل ، مستطلعاً أعماق النفس ، مستضيئاً على ظلمتها ، مدركاً من الحقائق ما يقصّر عنه العقل في واقعه الهادىء المتوازن .

أما متمّم فلم يتصرّف ، تحت وطأة انفعاله ، تصرّفاً طائشاً . ولم يلتطم بل إنّه حرّك عقله بحركة الانفعال ، وفضّ حجب الحقائق المستورة . فبدت فجيعته في هدوئها عميقة ، جديّة ، يغذّيها العقل وتتغذّى أفكاره وخواطره منه . وقد بدت دموعه صامتة ، ينظر من خلالها إلى الانسان والعالم . في ماضيهما وحاضرهما وغدهما ، ويستطلع حقيقة مصيرهما . بعد أن استهلّ بتعداد مآثر أخيه ، راسماً له صورة مثالية عاقلة ، في ايثار الآخرين والهرع اليهم ، يتفجع وينوح باتزان ، حزيناً لصمت أخيه من دونه . ثم ينمو ويتّسع بالتأمل والتفكير ، فلا يعود يواجه به مصير أخيه . بل مصير النّاس . ستمثلاً بتبّع وكسرى ، كرمز عام لمصير الهلاك المقدّر لهم . ويظلّ انفعاله متنامياً ، إذ يعرّج منه إلى النظر في حقيقة السعادة . ويخيّل اليه أنها وهم يتوهّمه ، موجودة وغير موجودة ، في آن معاً ، لسرعة تقضيها وزوال آثارها من النّفس وتولّد نقيضها من بؤس وحسرة وندم . ووظيفة الخلق تمت في شعره من نفاذه إلى المصير الانساني وقدر الهلاك ووهم السعادة . فانفعاله لم يتآكل بذاته ، بل توالد وتنامى بالشمول والاتساع .

٢ ـ ضعف دور الخيال : إلا أن نزوع الشاعر منزعاً تأملياً عبر الأفكار والخواطر ، ضاءل من قدر الخيال وحدّ من دوره . فظلت العواطف والأفكار أغلب على الصورة ، وربما بدا لنا انها ظلّت صورة حسيّة تميل إلى الواقعية والجزئيات . حتى أنها قد ترسف في حدود التقرير . مثال ذلك :

ـ « لقد كفّن المنهال تحت ردائه » . فهذه صورة واقعية عديمة الخيال .

ـ وما كان وفافاً ، اذا الخيل احجمت ـ « إذا هو لاقى حاسراً أو مقنعاً » .

٣ ـ الكناية : ولقد استحالت معظم صوره إلى كنايات من شدّة لصوق خياله بالواقع . وليست الكناية سوى مشهد حسي أو حادث واقعي يتوسّله الشاعر ، مستنبطاً عبره الدّلالة على فكرة تمثلها في حدود التصرّف والأحداث

وهذه الصور البادية كالكنايات الحسيّة ، لا تعدم القيمة الفنية ، لأنها أسمى من الفكرة المجرّدة والمعنى الذهني ، إنها وسيلة من وسائل التجسيد نقع عليها فيما يلي :

— فتى غير مبطان العشيّات : كناية عن إيثاره الضيف وترقبه له .

— إذا القشع من حس الشتاء تقعقعا : للتدليل على العاصفة الشتائية التي تخلّف الضيق وتمنع الناس من أكتساب أرزاقهم .

— اذا ما راكب الجدب أوضعا : تكنى بها على الفتر الذي يهرع منه صاحبه طلباً للنجدة .

— اذا أذرت الرّيح الكنيف المرفّعا : هي تكرار لصورة سابقة .

ففي هذه الصور وسواها مما يطالعنا في القصيدة يُلازم الشاعر حدود الواقع وينتخب منه الأحداث والمظاهر النّاتئة الموحية . الدّالة على حالة نفسية أو واقع اجتماعي وما اليه . فانفعاله هو انفعال واقعيّ ، يتجسد في الأشياء من خلال العلاقات المعنوية والعاطفية التي تربطها بالنفس . فلو نظرنا إلى الصورة الثانية لوجدنا ان حدس الشّاعر أختار فيها من أحداث الشتاء أدلها على قوّته ، وهي العاصفة التي تُحطّم المساكن ، وتخلّف الناس في العراء ، وهي صورة متلدّحة قاطبة لم ينصرف فيها الى الوصف الفاقد المدلول .

٤ — التشبيه : وقد يعتمد الشّاعر التشبيه ، أو انه بالأحرى يخطر بــه ، مولّدا حيناً صورة موحية كقوله : « أغر كنصل السّيف » . او يقتصر على التمثيل والمشابهة اللذين يفيدان الغلو كتشبيهه وأخاه بالفول : « كأني ومالكاً لم نبت ليلة معاً » ويميل به ، أحياناً ، إلى المقارنة في مثل قوله : « وكنّــــا كندماني جذيمة »

وبذلك يبدو ان التشبيه لم يكن قواماً من مقومات التجسيد في شعره لانصرافه إلى التأمل والتفكير .

**٥ – صور وألفاظ تقليدية أو التشبيه الاستطرادي:** واذ كان للرّثاء سنّته وتقاليده ، فقد استعارها الشّاعر ومال اليها في فلذة أو فلذات وصفيّة أو في تشبيه استطرادي يقتفي فيه على أثر الجاهليين . نقع على ذلك في وصفه للمطر ( ٢٢ – ٢٦ ) حيث يؤدي صورة واقعية ، شاملة للجزئيات والتفاصيل المتداولة في وصف المطر منذ الجاهليّة . فقد استهلّ بذكر البرق المتطاير عبر السّحاب المتراكم ، المشوب بالسّواد والقتام ، وخصه بأوصافه ليقدّم للمطر بمقدمته إذ قلما تهطل الأمطار قبل أن يسبقها البرق المتخطف والحاب الحالك اللون . الدّال على تثاقل بالمطر .

إلا أن الشّاعر يستمطر لأخيه المطر اللطيف الدائم الانسكاب . دون صخب ودون أن يستحيل إلى سيل . فهو رمز الارواء والاخصاب . فيما يكون السّيل رمزاً للدمار :

سقى الله أرضاً حلّهـــا قبر مالك رهامَ الغوَادي المُزجيات ، فامرعا

ويميل في الأبيات اللاحقة إلى تعداد أسماء الأماكن التي يرجو أن يحلّ فيها للتدليل على شموله البلاد وسعة ترامبه .

وصورة المطر هذه مأثورة في شعر امرىء القيس والأعشى في مشاهدها ومعانيها وألفاظها ، ولم يكد الشاعر يبدع فيها جديداً الا الأيقاع الشجي الموحش الذي وقّعه عبرها .

أما الألفاظ فقد جاءت مستمدة من موضوعها مثال قوله :

– السنا – الرباب – – الجون – يسحُ – الرّهام – الغوادي – الديمة – الوسميّ .

ويطالعنا ما يشبه هذه الصورة في وصفه لوجده وتشبيهه فيه بالنياق الثواكل، على غرار ما أثر عن الخنساء . ( ٣٩ – ٤٣ ) ، وقد جعل الأبقار ثلاثاً ليعظم من إعوالها ووقعه في النفس . ثم انه يفنّد ذلك ويجزئه اذ يقول ان احداهن تحن حنينها الجريح فتجيب الأخريات ثم القطيع كله كأنه جوقة ترسل أصوات التفجع والنحيب . ولقد تضاعف بذلك وقعه في النفس وتخطى به حدود المعنى الذي ترسمه الخنساء ، إذ وصفت فيه بقرة واحدة ولم يتفق لها أن تحيله إلى نوع من النحيب الجماعي كنحيب الناس في الجنائز . ذاك ان متمماً كان أرسخ موهبة وقدرة على خلق الصورة الكثيفة التي تحتشد بالاحداث العميقة الموحية.

٦ – **النعوت** : ومع أن الشّاعر لم يكن في مقام وصف ، فقد توسل النعوت لتعداد مآثر أخيه . والنعوت تلازم الشعر البدائي الذي يبقى في حدود الجزئيات ويقصر عن الرؤيا النافذة التي تغني عنها كلها . وقد تكون النعت مباشرة بألفاظها كقوله :

– ولا جزع – غير مبطان – أروع – لبيب – خصيب – أغرّ – صدق – سميدع – وقاف – طالب – كهام – ناكل – بهمة – الشرب – أشعث – محثل – جون – رهام – النوادي – المزجيات – وسمي – ناعم الوجه – أفرع

وهذه النعوت تمثل المعنى المنفرد ، الداني من النثر ، فيما يميل ، حيناً ، إلى النعوت المستمدّة من الجمل الفعليّة والاسميّة والمستحيلة ، حيناً آخر ، إلى حال :

– تهدي النساء لعرسه – أعان اللب منه سماحة – كنصل السيف – وجدته أخا الحرب – اذا ارغى طروقاً بعيره – وعانٍ ثوى في القدّ – كفرخ الحبارى ، رأسه قد تضوعا .

وهذه النّعوت هي اكثر إحاطة بالمعنى لأنها لا تؤديه تأدية ذهنية . بل غالباً من خلال الصور .

٧ – **التاريخ والاسطورة**: وقد لجأ متمم ، كذلك ، إلى التاريخ والاسطورة

في تجسيد تجربته . ذاكراً الملوك كرمز للهلاك الذي لا يعفّ حتى عن القوي والسريّ وصاحب السؤدد .

٨ ــ **اسماء العلم** : ووردت ، عبر القصيدة . أسماء علم كثيرة . أفاد منها الشاعر الواقعيّة ، خاصاً بها الافراد كتبّع وجذيمة وكسرى وقيس ومالك وجزء ويزيد، واماكن كالمشقّر وشارع . وجبال القريتين . وضلفع .

٩ ــ **التكرار** : وقد ظهر في التردد على الفكرة الواحدة والموضوع الواحد . مراراً ، كذكره لحسن ضيافته وهرعه للنّجدة في ابيات وأشطر متعدّدة . كما قدّمنا ــ وفي إقباله على النّواح والتفجّع . مرّة بعد مرّة .

١٠ ــ **العبارة** : خلت عبارته من التواشيح ومن الصنعة والتصنّع . ويخيّل اليك أنها انثالت اليه انثيالا بالحدس والعفوية ، فجاءت متآلفة الحروف موقعة على نغم نفسي . فضلاً عن نغم الوزن والقافية . ولقد أضمر عبرها نوعاً من التقسيم العفوي في مثل قوله :

لبيب . أعان اللبّ منه سماحة    خصيب، إذا ما راكب الجدب أوضعا

ولفظتا لبيب وخصيب تحدثان ما يشبه القافية المضمرة .

# المديـــح

## نموذج من كعب بن زهير في مدح النبي

بانت سعادُ فقلبي اليومَ متبولُ   مُتيَّم إثرها ، لم يُفدَ، مكبولُ ١

وما سعادُ غداةَ البينِ ، إذ رحلوا   إلاّ أغنُّ غضيضُ الطرف ،مكحولُ ٢

تجلو عوارضَ ذي ظلمٍ ، إذا ابتسمَتْ   كأنّهُ منهل بالراحِ ، معلولُ ٣

أكرمْ بها خُلّةً ! لو أنها صَدَقَتْ   موعودَها ،أو لو أنَّ النصحَ مقبولُ ٤

---

١ – بانت : فارقت . متبول : تبله الحب أسقمه وأضناه متيم : مذلل بالحب . لم يفد : لم يجد من يفديه . مكبول : الاسير المقيد : يقول : ان الحب ذلل قلبي وأسقمني ورماني بالاسر فلم أجد من يفديني .

٢ – البين . الفراق . أغن : صفة للغزال الذي في صوته غنة وهو صوت محبوب يخرج من اقصى الأنف غضيض. الطرف : فاتر النظر، منكسر الأجفان .

٣ – تجلو : تكشف . العوارض: الضواحك من الاسنان. ذي ظلم والظلم: ماء الاسنان وبريقها وبياضها . منهل : مسقي أول السقى . الراح : الخمر . معلول : مسقي الخمر مرة بعد أخرى .

٤ – أكرم بها : ما أكرمها . خلة : المراد الخليلة . الموعود : الوعد . يقول : ما أكرمها صاحبة لو انها تصدق وعدها أو لو انها تقبل النصح في من يهواها .

فلا يغُرَّنْكَ ما منّتْ، وما وعَدَتْ     إنَّ الأمانيَّ والأحلام تضليلُ[1]

كانتْ مواعيدُ عرْقوبٍ لها مثلاً     وما مواعيدُها إلاّ الأباطيلُ[2]

أرجو وآملُ أن تدنو مَودّتُهـا     وما أخالُ لدينا منكِ تنويلُ[3]

أمستْ سعادُ بأرضٍ لا يبلّغُهـا     إلا العتاقُ النجيبات المراسيلُ[4]

تَسعى الوشاةُ جَنابَيها وقولُهُمُ:     «إنّكَ يا ابن أبي سُلمى لمقتولُ»[5]

وقالَ كلُّ خليلٍ كنتُ آمُلُهُ :     «لا ألهينَّكَ اني عنكَ مشغولُ»[6]

فقلتُ: خلّوا سبيلي، لا أبا لكُمُ     فكلُّ ما قدَّر الرحمنُ مفعولُ[7]

كل ابن انثى، وإن طالت سلامتُهُ     يوماً على آلةٍ حدباءَ محمولُ[8]

---

١ ــ منت : جعلتك تتمنى .

٢ ــ عرقوب : رجل من يثرب يضرب به المثل في اخلافه بالوعد . يقال : انه كان صاحب نخل وانه وعد صديقاً له ثمر نخلة من نخله ، فلما حملت وصارت بلحاً أراد الرجل أن يصرمه فقال عرقوب دعه حتى يشقح أي يحمر أو يصفر ، فلما شقحت أراد الرجل أن يصرمها ، فقال عرقوب له : دعها حتى تصير رطباً . فلما صارت رطباً قال : دعه حتى يصير تمراً ، فلما صار تمراً انطلق عليه عرقوب ، فجده ليلا فجاء الرجل بعد أيام فلم ير الا عوداً قائماً فذهبت وعود عرقوب مثلا .

٣ ــ التنويل : العطاء . يقول: اني مع اتصافها بالجفاء واخلاف الوعد وعدم الايفاء بالعهد لا أقطع الرجاء من مودتها . ثم التفت يخاطبها : ولا احسب أن لي منك عطاء ارجوه .

٤ ــ لا يبلغها : لا يبلغ سعاد اليها . العتاق : النوق الكرام الأصول . النجيبات : السريعات.

٥ ــ جنابيها : حواليها والضمير للناقة . وقولهم : اي في حال قولهم . مقتول : صائر الى القتل

٦ ــ كنت آمله : كنت ارجو اعانته . ألهينك : أشغلنك، والمراد لا أشغلك عما أنت فيه من الفزع والخوف فأنا مشغول عنك بأمور نفسي .

٧ ــ لا أبا لكم : أي لا أباً حراً لكم ، ويقال في المدح والذم .

٨ ــ حدباء : مؤنث أحدب وهو الذي تقوس ظهره ، والمراد وصف الآلة التي يحمل عليها الميت أي النعش .

نُبِّئْتُ أنَّ رسولَ الله أوعـدَني    والعفوُ عند رسولِ الله مأمولُ ١

مهلاً : هداكَ الذي أعطاكَ نافلةَ    القرآنِ ، فيه مواعيظ وتفصيلُ ٢

لا تأخُذَنّي بأقوالِ الوشاةِ . ولم    أذنب وإنْ كثرتْ فيَّ الأقاويل ٣

لقد أقوم مقاماً لو يقوم به ، أرى    وأسمعُ مـا لو يَسْمَعُ الفيلُ ٤

لظلَّ يُرعدُ إلا أنْ يكونَ لـهُ    من الرسولِ بإذنِ الله تنويـلُ ٥

حتى وضعتُ يميني ، لا أنازعُـهُ    في كفِّ ذي نقماتٍ، قيله القيلُ ٦

لذاكَ أهيبُ عنـدي إذ أكلمُـهُ    وقيلَ : إنكَ منسوب ومسؤولُ ٧

من خادرٍ مِنْ ليوثِ الأسْد مسكنه    من بطنِ عثَّرَ غيل دونه غِيلُ ٨

إنّ الرسولَ لسيف يستضاء بـه    مُهنَّد منْ سيوفِ الله مسلولُ ٩

---

١ – أوعدني : هددني . مأمول : متوقع .

٢ – النافلة : العطية الزائدة على ما يجب من العطاء . تفصيل : تبين وتوضيح . يقول : هداك على هدايتك من خصك بالعطية الزائدة وهي القرآن الذي فيه المواعيظ والآيات المفصلة .

٣ – لا تأخذني : لا تتهمني وتستذنبني بأقوال الواشين .

٤ – يقول : لقد حضرت مجلساً هائلا لو حضره الفيل ، ورأيت امراً عظيماً ، وسمعت كلاماً عجيباً لو رآه وسمعه الفيل لظل ... في البيت التالي .

٥ – يرعد : تأخذه الرعدة من الفزع وانما خص الفيل بذلك لأنه اراد التعظيم والتهويل ، والفيل أعظم الحيوانات جثة وأضخمها . التنويل : العطاء وأراد به التأمين .

٦ – وضعت يميني : وضعت كفي . لا أنازعه : لا أخالفه . ذي نقمات : صاحب سطوة .قيله القيل قوله القول النافذ . يقول : بقيت خائفاً في هذا المجلس حتى وضعت يدي مأموناً في كف ذي سطوة قوله هو القول النافذ فأسلمت طائعاً له لا أخالفه في شيء .

٧ – أهيب : أرهب . منسوب : أي منسوب لك أمور أنت مسؤول عنها .

٨ – الخادر : الأسد في خدره أي أجمته ومن : متعلق بأهيب أي أهيب من خادر . ليوث الأسد : أجلد الأسود . عثر : مكان تكثر فيه السباع . الغيل : أجمة الأسد . يقول : ان النبي أهيب عنده من أسد خادر جلد مسكنه أجمة وراء أجمة من بطن عثر . يريد أن الأسد متى كان كذلك يكون أشد ضراوة وافتراساً .

٩ – يستضاء به : يهتدي به أي هو سيف هداية لا سيف ضلال . مهند : منسوب الى الهند وهو أجود السيوف عند العرب .

في فتيةٍ من قُريشٍ قال قائلهُمْ ببطنِ مكةَ لما أسلموا : زولوا[1]

زالوا فما زال أنكاس ولا كُشُف عند اللقاء ولا ميل معاذيلْ[2]

شمٌ العرانينِ أبطال لبوسُهُمُ مِنْ نسج داوودَ في الهيجا سرابيل[3]

لا يفرحونَ إذا نالتْ رماحُهم قوماً ، وليسوا مجازيعاً إذا نيلوا[4]

لا يقعُ الطعنُ إلا في نحورِهـــم وما لَهُمْ عن حياضِ الموت تهليل[5]

---

١ – عصبة : جماعة . قائلهم : المراد عمر بن الخطاب . زولوا . أي هاجروا من مكة الى المدينة . وانما خص قريشاً بالذكر لأن غالب المهاجرين كانوا منها .

٢ – أنكاس : جمع نكس وهو الضعيف الجبان . كشف جمع أكشف وهو من لا ترس له او هم الشجعان الدين لا ينكشفون في الحرب . ميل : جمع أميل وهــو لا سيف له أو من لا يحسن الركوب . معازيل : جمع معزول أو معزال وهو من لا سلاح له .

٣ – شم : جمع أشم وهو العلي المرتفع . العرانين : جمع عرنين وهو الانف . وشم العرانين كناية عن الأنفة والإباء . لبوس : لباس . نسج داوود : صنع داود . الهيجا : الحرب . سرابيل : دروع أي لباسهم دروع من نسج داود .

٤ - نالت : أصابت . مجازيع : جمع مجزاع وهو الشديد الجزع والخوف . نيلوا : أصيبوا . يقول : انهم اذا غلبوا عدوهم لا يفرحون بذلك لكونه من عاداتهم أن يغلبوه واذا غلبهم العدو لا يجزعون من لقائه ثانية لثقتهم بالتغلب عليه .

٥ – حياض الموت : موارد الهلاك . تهليل : جبن وفرار . يقول : لا يقــع طعن الأعداء في ظهورهم لأنهم لا ينهزمون وليس لهم تأخر عن موارد الردى .

# كعب بن زهـــير

**نبذة في سيرته:** هو كعب بن زهير بن أبي سلمى ، من الشعراء المخضرمين الذين ولدوا في الجاهلية وشاهدوا قيام الأسلام . أخذ الشعر عن أبيه ومن إليه من أفراد عائلته ، فنبغ فيه حتى عُد من أعلامه الكبار في صدر الإسلام . وقد ناهض الدين الجديد وألّب عليه وهجا أخاه بجيراً لاعتناقه له ، كما أنه عرّض بالرسول الذي أهدر دمه . واذ تخلى عنه قومه وسائر القبائل وضاقت عليـــه السبل ، اضطر للجوء إلى الرّسول الذي أمّنه ، فامتدحه بالمقطوعة التي نحن بصددها .

**ايجاز المضمون :** استهلّ بمقطع غزلي عن فراق الحبيبة التي خلّفته متيماً ، ثم يشبهها بالغزال ، ويصف أسنانها ورضابها المسكر كالخمرة . ويتحدّث عن نكولها بالوعد وامتناعها عن النصح . فهي تغرّر به فيما هو يرجو وصالها وقد شطّ بها المزار وبعد المقام .

وينقطع ، من ثمة ، إلى الاعتذار والعتاب ، ذاكراً إنذار القوم له بالهلاك وانشغالهم عنه بهمومهم ، لا يُعينونه عـــلى محنته ولا يؤاسونه أو يحمونه . ويعبر عن اليأس الذي اعتراه بالقول إنه لا مفر للمرء مما قُدر له وأن موته حتم مكتوب عليه في حينه . ويباشر ، من ثمة ، المدح والاعتذار مستدراً عطف الرسول ، مسفهاً كلام الوشاة . ممثلاً خوفه — تعظيماً للنبي — بما يَبُثُ الرّعب في الفيل ، وهو أضخم البهائم وأعظمها هامة . ويقول انه لم يطمئن إلا بعد أن صافح النّبي صاحب القول النّافذ . ويكرر المعنى ، ممثلاً اياه بأسد خادر ،

مُقيم في أجمته . متربص بمن يوقع به ، ويمتدحه بالهدى والقتال في سبيل الله وباجتماع القرشيين حوله ومهاجرتهم معه وإرتدائهم رداء الحرب . لا يفرحون بالنّصر ولا يقنطون بالهزيمة . بل تراهم يقبلون على العراك ولا يتولون عنه قط .

**تقسيم المقطوعة من حيث المضمون :**

١ ــ ٨ :المقدّمة التقليديّة .

٩ ــ ١٢ : ذكر أقوال الوشاة .

١٣ ــ ٢٦ : الاعتذار والمجد .

أولاً : **المقدّمة التقليديّة** : ( ١ــ ٨ ) . ألمّ فيها بأربعة معانٍ هي التالية :

ــ نأيها ورحيلها .

ــ تشبيهها بالغزال .

ــ ذكر تغريرها به ومخادعتها له .

ــ وصف عذابه بها .

١ ــ **أمّا ذكره لفراقها وارتحالها** . فقد اقتصر فيه على الناحية الاخبارية السّرديّة ولم يتصفه بوصف أو يتعرض فيه للمطايا والسبل التي اجتازتها ولم يمثلها بتشابيهها ، على ما هو مأثور في الشّعر القديم . فوالده زهير يفصّل في ذلك غاية التفصيل ويعيّن الأمكنة ويسميها بأسمائها ويقرن بين الظعائن والنخيل شأنه في ذلك شأن امرىء القيس . أما كعب ، فإنه يُشير إلى الفراق ولا يستطرد في تفصيل أمره .

٢ ــ **وأمّا وصفها** ، فإنه يقرنها فيه بالغزال الأغن . المنكسر الطرف ، المكحول العينين . وقد استعار لها منه أو قرنها في غنّة الصوت . أي جماله وحسن إيقاعه ووقعه . وفي فتور النّظر . نامياً اليها به السحر والاغواء .

إذ أنّ فتوره يتضاعف من خلابته ، وفي تكحل الأجفان ، اي توشيحها بإطار من السّواد ممّا يزيدها عمقاً وجلاءً وتألقاً . وليس في هذه المعاني جدّة ، بل إنها لا تعدو أن تكون تكراراً لمعان أُنهكت في سنّة التشبيه ومطالع الغزل .

ويردف بوصف أسنانها ، وبسمتها المتألّقة عليها ويُورد لها ما يستنفد غرضَ القول فيها ، متعرِّضاً إلى رضابها ، مُمَثّلاً إياه بالرّاح ، وفقاً للتشبيه المأثور في ذلك . وليس في هذا القول شغف خاص بالحبيبة أو معاناة صادقة ، إذ تراه يَبْسُط المعاني في حدودها المقرّرة المتداولة . فهي معان اتّباعيّة ، مكرورة ، بل مملولة أتى عليها من تقدّموه في الحدود التي أدّاهـا بها ، لم يُضِفْ إليها ولم يُضفِ عليها من ذاتيّته ما يبثُّ فيها الحياة والقدرة على الايحاء والتأثير .

**٣ ــ أما سوء ظنه بها وذكره لمخادعتها (٤ ــ ٨)** ، فيتّخذ منهمـا أداة لإظهار تنكره للمرأة . فهي تواعده لتغرّر به وتخلبه ، ثم تُخْلف وعدها ، فيتضلّل ويلتبس عليه أمره . والكذب هو وسيلة للتدليل ، تَفْرح بإغواء الرّجل وتَتْييمه ، دون أن تُواصله ، ليتَضاعف شغفُه بها وتتضاعف غبطتها بإذلاله واقتياده . والاحلام التي يَعِدُ بها المرء نفسه من الوصال ، هي أحلام وأمان مرذولة ، خائبة ، لا حقيقة لها ، ولَدَها الوهم والغرور .

ويَعمد الشاعر إلى مقارنة طباعها بطباع عرقوب الّذي ذهب مثلاً في وعده ومماطلته ، يؤجل ولا يعجّل ثم يخلف في النّهاية بعد أن يمنّي النّفس بشتى الأماني . مع ذلك كلّه ، فإن الشّاعر لا يرعوي ولا يثوب ، بل إنه لا يزال يؤمل في وصالها.فداء العشق لا دواء له ، وصاحبه فاقد العقل والارادة .

ومؤدّى كلامه في هذا الشأن ان الإنسان هو عبد لميوله وان المرأة تخادعه وتفقده كرامته ، ولا خلاص له من نفسه وأهوائه . فالمرأة هنا ترمز إلى عالم السقوط وربما الشّر الذي يلازم المرء ويشغله بما لا طائل دونه ولا رجاء منه . والمقطع بمجمله استنفدت معانيه في تقليد الغزل والعتاب .

٤ ـ **أما وصف عذابه بها** . فقد عرض له بألفاظه المأثورة كالتّبل والتتيم والكبول . وهي ألفاظ تكرّر معنى واحداً متشابهاً . مباشراً . وان كانت الكبول تؤدّي له صورة . بعد ان كانت فكرة . وعدم الحاف الشّاعر في ذلك وإمعانه به ينمّ عن اداثه فيه واجب التقليد دون معاناة .

**ثانياً : ذكر أقوال الوشاة** : وقد عالج فيه أربعة معان أساسيّة هي التّالية :

ـ انذاره بالقتل المحدق به والّذي لا نجاة له منه .

ـ تولّي أصحابه عنه وانشغالهم بهمومهم عن نجدته ومناصرته .

ـ ايمانه بأن حياة الإنسان وموته كتبا له في كتاب القدر .

ـ تأكيده على حتميّة الموت . وأنه مائت غداً . ان لم يمت اليوم .

١ ـ **وانذاره بالقتل المحتم**. يطالعنا في قول القائلين له : « إنك يا ابن أبي سلمى لمقتول » . وهو . في نقله لهذا الكلام : لا يعرض لأمر الوشاة أنفسهم وإنما يتوسلهم لتعظيم شأن النبي بهيبته فيهم وإيمانهم بقدرته المطلقة على البطش بمن ينازعه في أمر الحق . فما يعلن من كلام يتحقق لتوه ، ومن أوعده بالقتل عدّ مقتولاً . وان كان لما يقتل . وقوله هذا شبيه بقول النابغة معتذراً للنّعمان ومعظماً له :

فإنك كاللّيل الّذي هـو مدركي وان خلت ان المنتأى عنك واسع

وتصاغر المعتذر للممدوح هو نوع من السيكولوجيّة التي تستثير فيه عاطفتي الرّحمة والعظمة . مما يحقّق للشّاعر مبتغاه ويبعد عنه الويل . وهكذا يمكننا اعتبار كلامه نوعاً من الإعتذار غير المباشر الذي مهّد به لما دونه أو ما إليه .

٢ ـ **وتولّي صُحْبه عنه أو تخلّيهم عن مناصرته** . أدّاه أيضاً . في سبيل غرض مكنوم للاعتذار . اتخذ فيه صُحبه كما يتّخذ الرّوائي أشخاص الرّواية . يعبّر من خلالهم عن أفكاره ويجسّد نواياه . فصحبه هم كالوشاة أداة لاظهار هيبة النبي وقدرته من خلال الأحداث والأشخاص . ومعنى هذا البيت :

وقال كلُّ خليل كنت آمله لا أُلهينك إني عنك مشغولُ

هو امتداد لمعنى البيت السّابق مثّل فيه وقع كلام النبي موقع الرّهبة والتصديق في نفوس أعدائه ، أي الوشاة ، فضلا عن صحبه الذين كان يؤمّلهم . فهم ، جميعاً ، عرفوا صولة النبي أو عرفوا عنها ، فاذا هم ينتكصون وينكلون عن صديقهم ، نجاة بأنفسهم من الويل المحدق به والذي لا مفر له منه . وهكذا فان انفراط عقد الأصحاب عن الشاعر كان حادثة واقعيّة تؤدّي غاية معنويّة وراءها ، نُفصح بالفعل العملي عمّا يقع في نفوس القوم من وعيد النبي وتهديده .

٣ ـ أما إيمانه بقدر الموت المكتوب ، بقوله :

فقلت : خلّوا سبيلي ، لا أبا لكم فكُلُّ ما قدّر الرحمن مَفْعُولُ

فهو تعبير ، بوجه من الوجوه ، عن يأس الشّاعر من النّجاة وإذعانه إلى القدر المحتوم الشّاخص في تهديد النبي . إن فيه قليلاً أو كثيراً من معنى الإستسلام لما لا طاقة للمرء بدفعه والتحرر من قبضته . والمرء لا يفْزع إلى الحكمة إلا ليتعزّى بها ويقارن بين قدره وقدر الآخرين ، موحّداً بينهما ، حتى يقنع ذاته بأن ما أصابه هو أمر عام ، شامل ، ينتظم الحياة كلها وأبنائها ، جميعهم . وتعبيره عن يأسه العميق وخضوعه لنذر الموت هو امتداد لما تقدّم ذكره من تعظيم لهيبة النبي وصولته وجولته .

٤ ـ ولعل إقراره أو إذعانه لحتمية الموت ، بعد إقراره بتوقيته في حينه المحدود ، لا يعدو الفكرة العامة التي تتلامح لنا عبر هذا المقطع بكامله ، وهي فكرة اعتذارية ، عامّة ، تفتّق لها بكلّ حادثة ليعظم من شأنها ووقعها في في نفس السّامع . فهو يتعزّى بالقول إنه مائت لا محالة ، ولا فرق في ذلك أن يموت اليوم أو غداً أو فيما بعده .

تلك كانت المقدّمة الاعتذارية غير المباشرة والتي تؤول معانيها إلى خدمة غرض واحد اقتبسه كعب من تكنية الاعتذار المأثورة في شعر النابغة : يتضاءل فيها قدر المعتذر بقدر ما يتعاظم قدر المعتذر منه، ويكون ، من جرّاء ذلك، أن تمتنع المجابهة ويزول التحدّي باقرار المذنب بذنبه وضعفه أمام جبروت الخصم الذي يُراضيه ويُصافيه .

**ثالثاً : الاعتذار والمدح المباشران : (١٣ – ٢٦)**

**أ – المدح : ويقوم على المعاني التالية :**

– إقراره برسالة الرّسول محمّد النّازلة عليه من لدن الله. (١٣–٢٦)

– تمثيله بسيف للهداية ، اي أنه يمتدحه بالقتال في سبيل الحق والدّين .

– امتداحه بتألب قريش حوله .

– امتداحه بأنصاره الذين هاجروا معه من خلال دروعهم اي استعدادهم الدائم للقتال ، ومن خلال أخلاقهم التي لا يستخفهم فيها انتصار أو انكسار . ولا يجزعون بها من القتال ولا يتولون عنه .

١ – وقد أقر برسالة النبي بقوله : « نُبئت أن رسول الله أوعدني » ناسخاً المعنى بلفظه من النّابغة بقوله : « نبّئت أن أبا قابوس أوعدني » .. وكعب إذ اطلق هذه العبارة إنما مهّد بها لطلب العفـــو ، إذ لم تكن تحفظ النبي ثارات فرديّة خاصة ، بل انه كان يثور على من يناوئه في الدين ويَسفّه عليـــه ، ويزعج عنه أتباعه . وعقب ، إثر هذا الاعتراف، طلبالعفو بقوله : « والعفو عند رسول الله مأمول »، مكرراً العبارة الإضافيـــة: « رسول الله » مرّتين. وقد نعجز عن فصل المعنى المدحي عن المعنى الاعتذاري ، إذ يتضمن احدهما الآخر . فالاقرار بالرسالة ونسبة النبي محمّد إلى الله تغلب عليهما الصفة المدحية ، أما طلب العفو ، فتغلب عليه الصفة الاعتذارية لاعترافه فيه بذنبه .

ولا يزال الشاعر يُلحف بتكرار الصفة الالهية للنبي كما في مثل قوله :

ان الرّسول لسَيْفٌ يُسْتضاءُ بــه مُهَنَّدٌ من سيوفِ الله مَسْلول

وفي هذا البيت يبرر حروب النبّي ويجعلها حروباً مقدسة . لا يطمع فيها بجاه أو سلطة ولا يجهض بها نقمته على اعدائه . إنه يحارب في سبيل عقيدة . في سبيل الحقيقة . وقد ألّف لذلك بين السيف ، وهو رمز للقوّة . والضوء وهو رمز للهداية . فقوته هي قــوة بصيرة ، لا تهدف إلى البطش ، بل إلى الوعظ والاصلاح . أما في الشّطر الثاني ، فإنه يكرِّر تشبيهه بالسّيف وينسبه إلى الله ، مرّة ثالثة . وذاك يعني ان الله انتدبه إلى تلك الرسالة وأنه هو الذي يَضْرِب بسيفه . وكان الغزو والقتال ، قبلئذ ، يهدف إلى المصلحة . أما النبي فجعلهما يهدفان إلى تحقيق غاية انسانيّة روحانية .

٢ — وفي جزء آخر من مدحه ينوّه كعب باحتشاد قريش وتألبها حول النّبي . وقد كان للنبي اتباع من دونهم . لم يُشر إليهم بإشارة ولم يمتدحه بهم . ذاك أن قريشاً كانت تمثل السلطة والوثنيّة عند العرب . واجتماع شملها حول النبي يُبين على أن أئمة العرب أعتنقوا الدّين وأقروا به وتخلوا عن كفرهم . والشّاعر يخصّ من هاجر منهم ليوعز بذلك إلى أن قوم النبي ناضلوا من دونه منذ البدء . وأنهم نزحوا من مقام الباطل إلى مقام الحق . مخلّفين أهلهم ومالهم .

٣ — ويمتدح القُرشيين بالبطولة في صورة قاطبة . موحية إذ يقول :

شم العرانين ، أبطال ، لبوسهــم من نسج داوود في الهيجا سرابيــل

أي انهم يرتدون الدّروع الطّويلة السّابغة في القتال . والدّروع ترمز ، هنا إلى ما دونها من سائر الأسلحة . فهي كالجزء الذي يشير تمامه إلى تمام الكلّ . فمن يرتد الدروع الدّاوودية . يُرفقها بسائر عدد القتال .

ويرسم لهم صورة أخرى تجمع الواقعيّة إلى المثاليّة بقوله :

لا يقع الطّعــن إلا في نحورهــم وما لهم عن حياض الموت تَهْليلُ

والواقعية تبدو في هذا القول في اعترافه بأنه قد يتبع منهم قتلى . إلا أنه حوّل تلك الواقعية إلى ضرب من المثاليّة اللطيفة ، إذ أردف بأنهم لا يُطعنون قط في ظهورهم . بل في صدورهم ، اي انهم يقبلون . أبداً . على القتال ويؤثرون فيه الموت على الفرار .

ويجعلهم في بيت آخر فوق الفرح والترح والأنانية والمأرب ، إذ إنهم يقاتلون ، قياماً بواجب القتال لا رهبة ولا رغبة :

لا يفرحون إذا نالت رماحهم قوماً ، وليسوا مجازيعاً ، إذا نيلوا

فهم ، في حروبهم ، فوق النّاس ، يقاتلون للقتال وللخدمة الحقيقة ونشر الدّعوة . إلا أنهم ، مع ذلك ، قد ينكسرون ، أي أنهم خاضعون ، من جهة ثانية ، لمصير البشر . وكعب لا يحشد الصور الخارقة الّتي تعزل ممدوحيه عن سائر البشر كالنّابغة أو كعمرو بن كلثوم في مفاخره ، بل تراه يحرص على تمييزهم في حدود المصير البشري القابل للتحقيق . فمعانيه المدحيّة ، متّزنة عاقلة ولعلّه ورث الرويّة عن أبيه زهير .

ب ــ الاعتذار : ويقوم على معنى أساسي عام ، مستفاد من سُنّة الاعتذار في شعر النّابغة ، يحشد فيه معاني الرهبة المباشرة ، بعد أن أوحى بها في مطلع سابق بصورة غير مباشرة . ويمكن أن نستطلع عبر ذلك دحضه لما زوّر الوشاة عليه وخوفه من الهلاك ، إذ أوعده النبي .

١ ــ أما قول الوشاة ، فقد ألمح إليه ولم يُصرح به اذ اقتصر على دفعه :

لا تأخذني بأقوال الوشاة ، ولم أذنب ، وإن كثرت فيّ الأقاويل

فهؤلاء يتقوّلون تقوّلاً ، ويتحاملون عليه ، وهو بريء . ولم يخلّ الشّاعر بتقديم البينة والأخذ والرد ، بل ألم بنوع من الدّفاع الخطابي ، القائم على شدّة التأكيد بالمعنى ذاته ، دون دعمه بما دونه أو بما اليه .

٢ — ويمثل خشيته بالمقام الذي يقوم فيه بين يدي النبي ، وهو يبثّ الرّعب حتى في روع الفيل . وقد توسّل هذا الحيوان لعظم هامته وقوته ، على غرار الجاهليين الذين يجسدون معانيهم من خلال الصفات الأظهر في البهائم .

إلاّ ان خوف الشاعر ، على عظمه ، يهدأ ويستكين ، عندما يؤمّنه النّبي ، وقد حرص على الإشادة بالأمان . وهو يُوجس خيفة من امتناع النبي عن العفو

ويشفع هذا الاعتذار ، على دأبه ، بتأكيده على قوة النبي : « في كفّ ، ذي نقمات ، قيله القيل » أو قوله :

من خادرٍ من لُيُوثِ الأسْدِ ،مسكنه   من بطن عثّر ، غيل دونه غيـــلُ

**خلاصة حول المضمون** : بدا كعب في هذه القصيدة مترجحاً بين عاطفتي الاكبار والتعظيم وعاطفي الخوف والرعب. الا أنه لم يفصل في معانيه كأبيه أو من إليه ولم يسرف اسراف شعراء المدح ، فأبقى لمعانيه نكهة انسانية أعمق تأثيراً وان لم تكن أكثر غلوّاً .

**القصيدة من حيث الطبائع الاسلوبية :**

أ — **الوصف والنعوت** : ونفهم بالنّعت ، هنا ، اللفظة التي تصف مظهراً حسياً أو حالة نفسيّة ، وقد تكون نعتاً مباشرة أو خبراً ، مُفردة أو مجملة ، ومنفردة أو متكرّرة . مثال ذلك :

— فقلبي ، اليوم ، متبول. متيّم ، إثرها ، لم يُفد . مكبول — والنعت هنا مكرّرة ، بعد مفردة ، وبعضها مستناد من جملة فعلية .

— إلا أغنّ ، غضيض الطّرف ، متبول — العتاق ، النجيبات ، المراسيل الوشاة — مقتول — خليل — مشغول — مفعول — وان طالت سلامته — محمول — مأمول — فيه مواعيظ وتفصيل — ولم أذنب — ذو نقمات ، قيله القيل — منسوب ومسؤول — خادر — غيل دونه غيل — يستضاء به — مهنّد — مسلول

ـ انكاس ـ كشف ـ ميل معازيل ـ شمّ العرانين ـ أبطال ـ لا يفرحون ـ ليسوا مجازيعاً ـ

وقد نقع على ما دون ذلك من نعوت في مؤدى المعـاني والجمل . كما أن القوافي اتت ، في معظمها ، نعوتاً او ما اليها . وقد تأدى ذلك من وقوف الشاعر الشاعر موقفاً وصفياً ، ايضاحياً ، يتوسل به النعوت للتحديد والغلوّ والايحاء . فهو يصف المعنى او يقرره او يصوّره بها تصويراً جزئياً . تجاوز فيه عـن الصـّورة المتمثلة في مشهد او حادثة اي عن الكناية الحسيّة المأثورة في شعر ابيه ومن إليه .

ب ـ التشبيه : نقع في هذه القصيدة على اربعة تشابيه ، متفاوتة القيمـة والقدرة الايحائية :

ـ وما سعاد ، غداة البين ، إذ رحلوا إلاّ أغن غضيض الطّرف ، مكحول

والشّاعر لم يتوسّل للتشبيه هنا ، شكله التقليدي ، وإنما اوحى به من المقارنة بين الحبيبة والغزال ، كما انه غالى به ويحاول ان يُضفي عليه بعض الجـدّة بتخصيصه في الغنّة وغضاضة الطرف واكتحال العينين . والشعراء الاسلاميون قلّما اشتقوا لأنفسهم تشابيههم ، بل انهم تولوا منها المأثور وفصّلوا فيه . متخذين ذلك سبيلاً للتجديد .

ـ كانت مواعيد عرقوب لها مثلاً : وهذا الشطر ينطوي عـلى تشبيهه لمواعيدها بمواعيد عرقوب ، حيث افاد الشّاعر من الاسطورة او المثل ليجلوا معانيه ويؤكدها .

ـ ارى واسمع ما لو يسمع الفيل لظل يرعد ... وقد تشبّه في عظم خوفه بالفيل ، وهو تشبيه افتراضي ، ايحائي وليس واقعياً كتشبيه الحبيبة بالغزال أو نفسياً كتشبيه وعودها بوعود عرقوب . وهو ، فضلاً عـن ذلك ، تشبيه استطرادي انصرف فيه الشّاعر إلى التفاصيل والجزئيات .

— لذاك أهيب عندي من خادر من ليوث الأسد : والتشبيه يقوم على المقارنة بين النبي والأسد المتربّص ، مع ايثار للنبي . فهو لا يقوم على المقابلة بل على المفاضلة بحيث يسمو المشبّه على المشبّه به .

ج — **الفكرة** : ولعلّها الرّكيزة الأقوى أو أنها متن القصيدة ، لغلبة العُنصر العقلي وضمور الخيال المصوِّر . ونكاد لا نقع على صورة ولو حسيّة ، فيما عدا بعض الصور الافتراضية المؤلفة تأليفـاً أو المفاضلات التشبيهيّة . أما الانفعال ، فإنه ينزو ويشتدّ في اظهار رهبة الشّاعر دون أن يمدّه بقدرة على افتراع المعاني كما أمد النّابغة واشتق له صورة الليل المحدق بكل شيء أو بتلك الصّور الحسيّة المتمادية التي جسّد بها تلذعه وأذاه . واذا كانت صورة الفيل تقوم بعض هذا المقام ، فإن القصيدة لا تعدو مجموعة مـن الأفكار الحسنة التوقيع ، الممتنعة عن الغلوّ الأرعن الفاقد المضمون الانساني . وهي تستطع وتتألق ، حيناً ، وتخبو وتضمر ، حيناً آخر . الا ان الحافه بها وتأكيده عليها يُقنع السّامع بها دون أن يُطلعه على جديد في معنى الخوف والاعتذار ، فيما عدا التوحيد بين الخوف واليأس والموت ، وهي اعمق مقاطع القصيدة مضموناً

٨ — **طبائع العبارة** : وشّح الشّاعر عبارته بما يوافق انفعـاله من صيغ مأثورة ، وفقاً لما يلي :

١ — **التمنّي** : «لو أنها صدقت موعودها أو لو أن النصح مقبول» : والتمني ينطوي هنا على معنى النّفي والاستحالة . فتمنّيه لصدق وعدها ينمّ عـن تعذّره عليه .

— ويدنو إلى ذلك قوله : « أرجو وآمل أن تدنو مودّتهـا » حيث تجسّد التمني بفعله المباشر فيما توسّل ، قبلاً ، أداته الخاصة بصيغته .

« هداك الذي اعطاك نافلة القرآن» : وهو من من التمني المشتمل على معنى التقرير .

٢ - **الأمر والنّهي** : وهما يعبران عن الموقف والارادة كقوله :

- لا يغرّنك ما منّت - خلّوا سبيلي - مهلا هداك الذي اعطاك نافلة القرآن. لا تأخذنّي بأقوال الوشاة - لما اسلموا زولوا -

والمثل الأوّل يفيد التحذير ، والثاني الثّورة والتذمر والمضي في الرّأي بما يخالف الآخرين . والثالث يؤدّي معنى التريث والتنبيه والاستدراك . فيما يوحي الرّابع بالاستعطاف والترجّي .

٣ - **الحصر والاستثناء** : وهما يفيدان التّخصيص أو الغلو وما اليه . كقوله

- وما سعاد ... إلا أغنّ » أفاد الحصر والتّخصيص . وبالتالي . الغلوّ والمثاليّة .

- وما مواعيدها إلا الأباطيل : أدّى معنى النّعت المنفرد المستقل بحيث يمنع عنّا أي أفتراض دونه . فهو ينطوي على الإطلاق والتأكيد .

- لا يبلّغها الا العتاق : للغلوّ ببعد المسافة ومشقة السفر .

- لظلّ يرعد إلا أن يكون له : معنى الاستثناء الصّريح .

- لا يقع الطّعن إلا في نحورهم : معنى الاطلاق والتأكيد .

٤ - **الجزم والشرط** : وربما وردا مُتجانبين . أو متكاملين كقوله :

- ولم أذنب وان كثرت فيّ الأقاويل .

وقد يتخذ معنى الظرفيّة ، فضلاً عـن الشرط : لا يفرحون إذا نالت رماحهم قوماً ، وليسوا مجازيعاً ، إذ نيلوا » .

٥ - **لام الابتداء او التأكيد** ، كقوله : « أرى وأسمع ما لو يسمع الفيل لظلّ يرعدُ » .

- لذاك أهيب عندي - ان الرّسول لسيف يستضاء به .

٦ ــ الحوار . وقد بدا في مثل قوله :

ــ وقولهم : إنك يا ابن أبي سلمى لمقتول .

ــ وقال كل خليل كنت آمله .

ــ فقلت خلوا سبيلي .

ــ وجه التقليد : اقتفى كعب على آثار النابغة ، كما نوّهنا بذلك ، قبلاً ، في طبيعة المعاني فضلاً عن بعض صيغ العبارة . ونضيف هنا المقابلة بين الاشطر التالية :

ــ مهلا هداك الذي اعطاك نافلة القرآن ــ كعب ــ

ــ مهلا فدى لك الأقوام كلّهم ــ النّابغة ــ

ــ لا تأخذني بأقوال الوشاة ــ كعب ــ

ــ لا تأخذني بذنب لست فاعله ــ النّابغة ــ

**تأثير البيئة والعصر :** تحفل هذه القصيدة بأجواء العصر الدينيّة والسياسية وتطلعنا عن موقف النبي من الشعراء وموقف الشعراء منه ، فضلاً عمّا كان يقوم به أعداؤه والمؤلبون عليه . الا ان الشّاعر لم يفد فيها من الدين الجديد الا بعض المعاني المأثورة وتكرار ذكر الله ونسبة الرّسول اليـــه ، بالإضافة إلى امتداح النبي بالقرآن وما إليه .

## نموذج من الحطيئة

هو جرول بن اوس من بني عبس لكنه كان مغموز النسب فيهم ، ينتسب الى قوم آخرين وينكر اخوته ميراثه ويحسنون اليه ببعض النخيل . وكان متقلب الولاء ، يمتدح من يغدق عليه ويهجو من يمنع عنه أو يَمْتنع عليه ؛ وكان يمدح ويهجو وفقاً لما يدرّه عليه مدحُه وهجاؤه . وقد تولد في نفسه حقد عام على ذويه واخوته وقومه وعلى نفسه اذ كان أفقم ، قبيح المنظر . هجا وجهه وكأنه يهجو من خلاله مصيره بين يدي الوجود . وكان من امره انه اقام عند الزبرقان بن بدر زمناً على سعة ورحب ثم ان امرأة الزبرقان خشيت أن يتولّه زوجها بابنة الحُطَيْئة وكانت جميلة ، فجعلت تسيء معاملته وارتحلت ولم تردّ اليه الراحلة كي يلحق بها . وجرى ان آل بغيض سعوا الى تأليفه واستقدامه اليهم ، فأقام مجاوراً فيهم ومدحهم وهجا الزبرقان الذي شكاه الى عمر ، فاستفتى حسان بن ثابت ، فافتاه بأنه لا يجد ثمة هجاء . وقيل ان عمر اشترى من الحطيئة اعراض المسلمين وانه حبسه .

### هجاء الزبرقان

واللهِ ، ما مَعْشَرٌ لاموا امرءاً جُنُباً  في آلِ لأيٍ وشَمَّاسٍ بأكياسِ [1]

---

١ — الجنب : الغريب . لأي وشماس : من القبائل العربية . الاكياس : ج . الكيس : الظريف ، الفطن . — المعنى : ان من لامني ، أنا الغريب ، على مدح آل لأي وشماس ، فليس بكيس .

ماكان ذنبُ بَغيضٍ، لاأبا لَكُمُ، في بائسٍ جاء يَحدو آخرَ الناسِ؟ [1]

لقد مَرَيْتُكُمُ، لو أنَّ دِرَّتَكُمْ يوماً يجيءُ بها مَسحي وإبساسي! [2]

وقد مدحتُكُمُ عَمداً لأرْشدكم، كيما يكونَ لكم مَتْحي وإمراسي؛ [3]

وقد نَظرتُكُمُ إعشاءَ صادرةٍ للخِمْسِ طال بها حبسي وتنساسي [4]

فما مَلَكْتُ بأنْ كانت نفوسُكُمُ كَفارِكٍ كَرِهَتْ ثوبي وإلباسي. [5]

لما بَدا لي منكمْ غيبُ أنفسِكُمْ، ولم يكنْ لجراحي فيكم آسي، [6]

أزْمَعْتُ يأساً مُبيناً من نوالِكُمُ، ولن ترى طارداً للحُرِّ كالياسِ! [7]

انا ابنُ بَجْدَتِها علماً وتجربةً! فاسألْ بِحربيَ سَعْداً، أعلمَ الناس

---

١ – بائس : اراد نفسه .

٢ – مريتكم : مري الناقة : مسح اللبن . الإبساس : دعاء الناقة وتسكينها آن الحلب لتدر . وهو مثل اراد به : اني داريتكم ومدحتكم لتدروا علي بخير ، فابيتم .

٣–المتح : السقي . الامراس : المراد به هنا التخليص والانقاذ . واصله : ان يمرس الحبل الذي تسحب به الدلو ، اي بقع بين البكرة والقعر ، فيمرسه اي يخلصه الساقي او الماتح ويرده الى البكرة. اراد : اني مدحتكم كي يكون لكم الفضل وحدكم بتخليصي والانعام علي .

٤ – الإعشاء : ان تعشى بعد الشرب . الصادرة : الراجعة من الشرب ، أراد بها الابل . الخمس. من اظماء الابل وهو ان ترعى ثلاثة ايام ، وترد الرابع . التنساس : السوق الشديد . – المعنى : انتظرت خيركم كما ينتظر الضيف مجيء الابل الراجعة من الشرب ، بعد ان ابطأت في المرعى .

٥ – الفارك : المرأة التي تكره الاقامة مع زوجها فتتركه ..

٦ – غيب انفسكم : اي لما ظهر لي ما كان غائباً في انفكسم من البغض لي .

٧ – ازمعت · عزمت وصممت . مبيناً . والشطر الثاني مــن نوع نوع ارسال المثل .

جارٌ لقومٍ أطالوا هُونَ منزلِه، وغادَروهُ مُقيماً بين أرْماسِ .[1]

ملّوا قِراه، وهرَّتْهُ كلابُهُمُ، وجَرَّحوهُ بأنيابٍ وأضراسِ .

دعِ المكارمَ لا ترْحلْ لبُغيتِها، واقعدْ؛ فإنكَ أنتَ الطاعِمُ الكاسي[2]

كان الحطيئة ، كما يقال من عبيد الشعر ومن الذاهبين مذهب أوْس وزهير ابن ابي سلمة في تثقيف العبارة والمعنى واعتماد الصورة الحسية والكناية اللطيفة لتمثيل المعنى وتجسيده في حدوده الموحية . ولقد مثل هوانه حين قام في جوار الزبرقان بالقول انه بائس جاء يحدو آخر الناس.والشاعر يشير بذلك الى ان زوجة الزبرقان تعمّدت ايذاءه ، اذ لم تردّ اليه الراحلة فقدم في الذيل سعياً على قدميه. وهو انما يقدح في ذلك بضيافة الزبرقان لان جاره قدم ماشياً . وهو ارخل على المطايا ، فكأنه يُسيءُ اليه او انه يُعَرّض به كي يحمله على هجره . ولست تجد في تلك الصورة مجالاً للتوضيح لانها موحية يقينية بذاتها وبما تمثله . وقد تعمد لفظة يحدو للتدليل على الارهاق الذي اصيب به وللهوان الذي جلّله من قدومه على قوم رغماً عنهم . والحُطَيْئة لم يكن من اصحاب النقمة الكلية الشاملة بمعنى انه لم يكن يحمل نفسه محمل الجدّ ولا يجد غضاضة في ان يتذلّل ليؤدي المعنى الذي يبتغيه . ولقد هجا نفسه عبر تلك الصورة بقدر ما هجا الزبرقان دون ان يجد في ذلك فاجعة تُفْجع ، فكأنه كان قد وطّد نفسه على الهوان وان أمر كرامته بات مطروحاً بين الاقدام . والصورة شفافة لا تمطي فيها ولا استطراد ، استقطبت المعنى ونفذت اليه . وهي خاصة من خصائص الاسلوب التثقيفي الذي يُفَصّل العبارة على قدر المعنى بل انها هي التي تنثال عليه وفقاً لحدس خاص ، وتستقر فيه وكأنها جزء قائم منه . والتعبير الصوري

---

١ – جار : اراد نفسه . الهون : الذل . الارماس : القبور . اي غادروه كالميت .

٢ – دع : المكارم ... : يخاطب الزبرقان . – المعنى : حسبك ان تأكل وتلبس .

ماثل في معظم الابيات . فهو يتكنى عن العطاء بمرو الناقة ليدرّ لبنها فما اجدى مسحه وابساسه . والشاعر يختزن المشاهد الواقعية في ذهنه ثم انه حين ينبري للنظم تنزّل عليه تلك الصور من ذاكرته ، وربما شاهد كثيراً ممّن يستدرّون الناقة بمروها ومسحها وابساسها ، وعبّر ذلك في خاطره ، حتى اذا الم بهذا المعنى نُزّلتْ عليه الصورة وتكثّفتْ واستعاض بها عن كل شرح ووصف ورصف . وآية اسلوب التكثيف والتثقيف انه يُوجز المعنى ويوجه بعضاً ببعض . فتتعمّق ابعاده ويغدو مادة شعرية ايحائية بدلاً من ان يستحيل الى مادة نثرية : ساقطة . فثمة الممدوح والعطاء ، والناقة واللبن ، والشاعر والحالب وقد الف الحطيئة بين هذه العناصر ومزج هذه بتلك ومنحها اليقين الحسي وحول المعنى الى صورة تُرى وتُقتبس من الخبرة العمليّة ، بدلاً من ان يكون فكرة تقريرية تُفهم بالذهن . وكيف تمت هذه العملية الفنية وما هي قيمتها ؟ لقد صدر الشاعر عن الخبرة الحسية في واقع الحياة ، وهي خبرة مبذولة وذات دلالة قائمة في متن الظاهرة حتى البداهة . وتلك دلالة العطاء فيما يدر به ضرع الناقة . بل ان فيه معنى الرزق المباشر . وما دام الشاعر يتخذ الظاهرة في حدودها الاليفة ويستخدمها في التمثيل والتدليل ، فانه يسمو مرحلة عن الوصف المباشر والتقرير الذهني ويتوسل المادة الواقعية في معادلة نفسية توازيها . والمرحلة الكبرى من الخلق الفني تتخطى دلالة الظاهرة المادية الى رمز مكنون في سرّها ، وهي حالة لا يُوفي اليها الا المتصوّفة من الشعراء الذين ادركوا المنحنى الآخر من الوجود . وقلما ادرك شعراء تلك الحقبة مرحلة الروحانية التي تستولي على المادة وتُذيبها وتحلّ فيها ، اذ لم يكونوا قد فقدوا الدهشة الحسية امامها . وحسب الحطيئة انه وُفق في أن يكسو المعنى المجرد العاري إهاباً وانه ابدع له عديلاً حسيّاً مكّن له في النفس وفي الايحاء معاً . وفضيلة الخيال ثمة هي فضيلة القادرة على استحضار الفلذة الحسية النافذة القاطبة والتي تتضمن الدلالة في اعمق مظاهرها . ومثل ذلك قوله : « كيْما يكون لكم متحي وامراسي » وقد استعار هنا من مشهد السقاء كما كان قد

الاستعار ثمة من مشهد الاحتلاب . فذاكرة الحطيئة مشحونة بالمشاهد الحسية التي يحولها الى مادة فنية حين تسنح له اللحظة المؤاتية . وهو يفهم المعنى غاية الفهم ، كما انه كان حقيقاً ان يؤديه بما فهمه منه ، الا ان طبعه الفني كان يأنف به من التقرير ، فيعمد الى تلك المظاهر يستلهمها القادرة على اضفاء الحسية على المعنى اي ان تهبه الوجود الفعلي . فالحطيئة افاد من زهير اسلوب التوحيد والتأليف بين مظاهر الوجود ، يُعَبّر عن هذا بذاك في حينه ويستعير منه الى الآخر ، حتى يمكّن الشحنة الانفعالية التي تَكْمُنُ في نفسه من الظهور والتنفّس والتدليل على ذاتها في سورتها التي يؤمن بها يقينه وليس في حدود الواقع البارد المموات . والانفعال لا يشتطّ ثمة ولا يتغالى ولا يهذر ، بل انه يتعادل و يتسلل الى روح المظاهر ويقيم فيها وينفحها بنفحته المؤثرة ، فيضاعف من وقع المعنى بل انه يجلوه ويبلغ به ذروة معتدلة لا اختلال فيها . وتلك هي الصنعة الزهيرية ، كما عهدناها ، تدع الانفعال حيّاً ، ولكنها تلجمه عن التهور والعصف في الظاهرة ، انه كالروح يتسرّب اليها ويُحييها ويحيا بها . وحسبه انه ضمن التشبيه تضميناً وعدّى به عن مرحلة المقابلة الى مرحلة التوحيد حيث تفقد مظاهر الوجود ماهياتها الاولى وتتخذ ماهيّات اخرى لها الطابع النفسي والحسي في آن معاً . وقد بدا ذلك فيما سبق وفي ذكره للابل العائدة من الحبس والتي كان يُزجيها وقد اختلط واقع الابل وواقع الكرم والعطاء وخبّر عن احدهما كأنه يُخبّر عن الآخر ، دون غرابة واصطناع . فكأنّ اليقين الفنيّ والنفسي استحلّ لديه اليقين الحسي المبذول . وحين يَعْدل عن الوصف لتمثيل الكره الذي كانوا يُضْمرونه له والتذمر المكتوم عمد الى الفارك. وهي الامرأة التي تُصاب من كره زوجها بمثل الداء ولا تُطيق الاقامة بجنبه وتكره كل ما يتصل به . وليس ورود الفارك في ذلك المقام من باب الصدفة وانما هو للتدليل على العشرة والاقامة معاً ، وحين تغدو المرأة فاركاً . فإن الاقامة تصبح في مثل نار ، تكاد لا تبصر لباس الزوج واي شيء يتصل به حتى يادر حقدها . ولئن كان الشاعر توسل التشبيه ثمة ، فان ما يَشْفع به هو

التنبّه النفسي للعلاقات الانسانية بين الاحياء ؛ واقامة الشبه على الرؤيا التي تنفذ الى اليقين وتجساده وتحدثه في نفس القارىء .

والحطيئة لا يُسمّي النيّة نيّةً ، بل غَيْبَ النفس ، وهي لنغلة اكثر ايحائية وتتفق مع الاسلوب التثقيفي الذي لا يقبل اللفظة حين ترد في الوهلة الاولى بل يتحككها حتى تتيسر لها اللفظة الاعمق والتي لا تنقل المعنى نقلاً بل تغمره بجو من الهالات النفسية . والجراح والآسي الذي يشفيها وليست الجراح الا تكنية كسائر الصور الحسية وتمثيلاً للمعنى في ذروة متمادية ، لا متطرفة وقد تعوض بها عن بذل المعنى وتفسيره وشرحه في كل جهة . والايجاز ذاك نفسي اكثر مما هو فكري . وعبر القصيدة نجد الحروف تتآلف في اللفظة الواحدة والالفاظ تتآلف في البيت وبعضاً مع بعض ، فكأنّ في صناعة التثقيف شيئاً من صناعة الالفاظ والحروف ، الحروف المهموسة غير المتشاكسة ، المنهالة من نشوة النفس ومن معايشة اللفظة واقتنائها ومعاناتها ، وهي كلها وسائل للايحاء لا يفطن اليها الا الشاعر المتنصّت لوقع الحرف الذي صحبه وتمثله وطواه طيّ نفسه واخرجه من جديد . واليك هذا البيت :

أزْمَعْتُ يَأساً مُبيناً منْ نَوَالِكُمُ     وَلَنْ تَرَى طارداً للحُرِّ كالياسِ

ففيه تشفّ تلك الدربة التي تعنّت بشأن اللفظ ، تتخيّر منه ما أسلس قياده ورقّ وقعه ، فكأن الشاعر ادرك ان في اللفظ يكمن المعنى ولكنه ليس المعنى البارد بل المعنى الحيّ ، المتطور من اتصاله الحميم والعادل بالنفس . اما الحكمة الماثلة فيه والتي اعترضت اعتراضاً خضراً ، فانها ترد في سياق الحكمة العامة ولم يكن الحطيئة من ذوي الجباه المرفوعة والكرامة المترامية الاطراف . وانما هو تبرير لتقلّبه في الولاء طمعاً ، ولم يكن شأن الحرّية شأنه ، كما كان دأب طرفة والمتلمس ومن اليهما . فالحطيئة هو من الشعراء التعبيريين ، اذا جاز القول ، اي انه كان يحتفل بأداء المعنى في حلة بيانية شائقة ولم تتوتر في

نفسه القديم الكبير . ولم ينهد للدفاع عنها . فقد قبل العاهة وكان يتنفّس عنها بهجاء اسود كالح لذويه وبني قومه ولنفسه ؛ اما مشكلة الاباء العام والتمرس بالوجود عبر الارادة الفاعلة والسعي الى تحقيق الفعل الانساني حتى على شفير الموت والهلاك . فان ذلك كله لم يكن من دأبه . فالحطيئة عايش عاهته وتوسّل بها . شعر بجراحها ، لكنها لم تَسْمُ في نفسه الى حدود المشكلة الكونيـة والتعرض لحتمية العالم والانتزاء عليه ، كما كان دأب الشنفرى مثلاً . فالعاهة اقامت في جسده ونفسه ونسبه ولم تتطور بالتأمل والتمرد الى ان تلتبس مـع الحيـاة . فظلت جزئية وكانت في شعر المتلمس والشنفرى كلية ، تتعرض للوجود ذاته . لذا فان حديثه عن الحرية يرد في سياقه دون ان يقع في انفسنا الموقع . فهو من باب القول والحجة وليست فيه فاجعة التلمر التي نهد اليها الشعراء الوجوديين قبله .

ومهما يكن . فان ما يشفع بالشاعر الصورة المتأنية التي تمثل حالة نفسية كشكتيه على الهوان بالقول انهم « غادروه مقيمـاً بين أرماس » ؛ وهي صورة رقيقة العبارة ، مثقفة ، تؤدي المعنى في بعده الانفعالي وتمكن له في يقين النفس .

ولعل التكنية الزهيرية تقوم في بذل المعنى على دفعات والتسامي به وعليه وهكذا ينمو الهجاء بسوء الضيافة الى القول ان كلابهم كانت تهرّه وانهـا جرّحته بأنيابها ، وقد تطور ذاك المعنى من العتاب في مطلع القصيدة . الا ان البيت الاخير هو الاشد هجاء لانه يعتمد التحليل النفسي ؛ حين يتّهم الزبرقان بالخمول وتفاهة المصير ، يقتصر همّه على الطعام واللباس ، فاذا نالهما كفي مؤونة السعي والارتحال ، طلباً للتقدم والعلى . والشاعر يهجوه بمثال مقتبس من واقع النفسية العربية التي لم تكن ترى غاية الوجود في الشبع والري كما هو

مصير البهائم بل في التعرض للصعاب والاخطار ومراودة المستحيل ، كي يتفوق المرء بتخطيه للواقع وشروط المصير البشري العادي . وتجربة الحطيئة تستمد المعاني من واقع البيئة والنفس ومفهوم الوجود الذي قرره الآخرون ، دون ان يحفل به ، اذ كانت نفسه قد أمْلَقَتْ ورضيت بواقع الهوان والقيام على مائدة الآخرين ، دون توتر ونقمة .

## ابو ذؤيب الهـذلي

هو ابو ذؤيب خويلد بن خالد بن تميم بن هذيل ، ادرك الجاهلية والاسلام واسلم وشارك في الفتوح وفيها توفي . وقيل انه توفي في السادسة والعشرين من عمره وانه رثا اولاده الخمسة الذين توفوا بالطاعون في مصر . فـاما ان يكون ثمة خطأ في عدد اولاده او خطأ في تقدير عمره او ان يكون قد تزوج في سن مبكرة جداً . ومهما يكن فان افضل قصائده هي المرثية التي نظمها في موت ابنائه وقد طارت شهرتها عبر الآفاق والعصور ، حتى ان ابا جعفر المنصور طلب ان تتلى عليه حين ثكل ابنه جعفر .

### رثاء ابنائه

أمِنَ المَنُونِ وريبِهَا تتوجّعُ ا والدّهرُ ليس بِمُعتِبٍ مَنْ يَجزعُ [1]
قالتْ أُمَيمَةُ : ما لجسمكَ شاحِباً منذُ ابْتُذِلتَ ، ومثلُ مالكَ ينفعُ ، [2]
أمْ ما لجَنبكَ لا يُلائمُ مَضْجَعاً إلاّ أقَضَّ عليكَ ذاكَ المَضْجَعُ ؟ [3]

١ المنون : الدهر ، المنية . المعتب : اسم فاعل من اعتبه : ارضاه ، عاد عليه بمـا يرضى ويحب . والمراد ان الحزن لا يلين قلب الدهر .

٢ أميمة : بنت الشاعر : وفي رواية : أمامة . ابتذلت : امتهنت نفسك وكرهت الدعة والزينة ولزمت العمل والسفر . مثل مالك ينفع : اي مثل ما عندك من المال يغنيك عن هذا .

٣ - أقض عليك : صار تحت جنبك مثل قضيض الحجارة اي صغارها .

فأجبتُها : أمّا لجسمي أنّــهُ ... أودى بنيَّ من البلادِ ، فودّعوا.[1]

أودى بَنيّ ، فأعقبوني غُصَّةً ... بعدَ الرُّقادِ ، وعَبْرَةً ما تُقْلِعُ

سَبقوا هَوَيّ ، وأعنقوا لهواهُمُ ، ... فتُخُرِّموا، ولكلّ جَنْبٍ مَصْرَعُ[2]

فبَقيتُ بعدهُم بعَيشٍ ناصِبٍ ، ... وإخالُ أني لاحِقٌ مُسْتَتْبِعُ .

ولَقدْ حَرَصْتُ بأنْ أُدافِعَ عنهُمُ ، ... وإذا المَنيّةُ أقْبَلَتْ لا تُدْفَعُ ؛

وإذا المنيّةُ أنشَبَتْ أظفارَهــا ، ... ألفَيْتَ كُلَّ تَميمَةٍ لا تَنفَعُ .[3]

فالعَيْنُ بَعْدَهُمُ كأنَّ حداقَها ... كُحِلَتْ بشوكٍ ،فَهْيَ عورٌ تدمعُ[4]

وتَجَلُّدي للشّامِتينَ ، أُريهِمِ ... إني لِرَيْبِ الدَّهْرِ لا أتَضَعْضَعُ[5]

حتى كأني للحَوَادثِ مَــرْوَةٌ ... بصفَا المُشَرَّقِ ، كُلَّ يومٍ تُقرَعُ[6]

والنَّفسُ راغبةٌ ، إذا رغَّبْتَهَا ؛ ... وإذا تُرَدُّ إلى قليلٍ ، تَقْنَــعُ.[7]

والدهرُ ، لا يَبقى على حَدَثانِهِ ... جَوْنُ السَّراةِ له جدائدُ أربَعُ.[8]

---

١ — أودى : هلك .

٢ — هوي : هواي ( بلغة هذيل ) اي اموت قبلهم . اعنقوا : اسرعوا . تخرموا : اخذوا واحداً بعد واحد .

٣ — التميمة : تعويذة تعلق في رقاب الاطفال حذر الغوائل .

٤ — حداقها : ج . حدقة ، جمعها بما حولها . كحلت : وفي روايه : سملت .

٥ — وتجلدي : ان ما تراه بي من الصبر والتجلد ليس هو لضعف حزني بل لأُري العدا وان ضربات الدهر لا توهن قواي . قال الاصمعي : هو احسن ما قيل في الصبر .

٦ — المروة : واحدة المرو . اصلب الحجارة او الصوان . الصفا : ج . الصفاة الصخرة . المشرق : جبل .

٧ — هذا البيت في الطفل الذي بقي له — قال الاصمعي وابو عمرو : هو ابرع بيت قالته العرب .

٨ — حدثان الدهر : نوائبه . جون السراة : الجون : الاسود الى حمرة . السراة : اعلى الظهر .

صَخِبُ الشّوارِبِ ، لا يزالُ كأنّهُ ... عبدٌ لآلِ أبي ربيعةَ مُسْبَعُ .[1]

أكَلَ الجميمَ ، وطاوَعَتْهُ سَمْحَجٌ ... مثلُ القناةِ ، وأزْعَلَتْهُ الأمْرُعُ .[2]

ذَكَرَ الورودَ بها ، وشاقى أمرَهُ ... شؤمٌ ، وأقبلَ حَيْنُهُ يَتَتَبَّعُ .[3]

فافتَنَّهُنّ من السَّواءِ ، وماؤهُ ... بَثْرٌ ، وعانَدَهُ طريقٌ مَهْيَعُ ؛[4]

فكأنّها بالجِزْعِ ، بين نُبايِعٍ ... وأولاتِ ذي العرجاءِ ، نَهْبٌ مُجمَعُ ؛[5]

وكأنهنّ رِبابةٌ ، وكأنّهُ ... يَسَرٌ يفيضُ على القداحِ ويَصْدَعُ[6]

وكأنّما هُوَ مِدْوَسٌ مُتَقَلِّبٌ ... في الكفّ ، إلاّ أنّهُ هُوَ أضْلَعُ .[7]

---

١ الصخب : الكثير النهيق . الشوارب : مجاري الماء في الحلق ، يعني يردد نهاقه في شواربه. آل ابي ربيعة : ابو ربيعة هو ابن ذهل بن شيبان ، وقيل انه ابو ربيعة من بني عامر . المسبع . الخائف من السباع .

٢ الجميم : النبت الكثير يغطي الارض . السمحج : صفة الأتان الطويلة . أزعلته : نشطته . الامرع : جمع المرع : الروض المخصب .

٣ ذكر : اي ذكر الحمار ، حين عطش ، وروده بملاك العيون . شاق : فاعل من الشقاء . الحين : الهلاك .

٤ افتنهن : فرقهن يطردهن فنوناً من الطرد اي أنواع . السواء : رأس الحرة ، وهي الارض ذات الحجارة السود . بثر : كثير . عانده : عارضه . المهيع : البين الواضح .

٥ الجزع : منقطع الوادي . نبايع : موضع . العرجاء : أكمة او هضبة ، واولاتها : قطع حولها من الارض . - اي كان الحمار والأتن ، وهو يطردها في هذه الاماكن ، نهب مجمع ، اي إبل انتهبت فأجمعت فجعلت شيئاً واحداً .

٦ الربابة : رقعة تجمع فيها قداح الميسر ، والمراد بها هنا القداح . - وانما سمى الحمار باليسر وهو صاحب الميسر ، وشبه الأتن بالقداح لاجتماعهن . يفيض : يدفع ، ومنه الافاضة في عرفات. على : بمعنى الباء . يصدع : يشق ويفرق .

٧ المدوس : المسن الصيقل يجلو به السيف ، شبهه به في الصلابة . اضلع . اغلظ واوسع .

فوَرَدْنَ . والعَيّوقُ مَقعدَ رَابِىءِ الضرَباءِ ، فوقَ النّظْمِ ، لايتتلّعُ[1]

فَشَرَعنَ في حَجَرات عَذبٍ باردٍ ، حَصِبِ البطاحِ ، تغيبُ فيه الأكرُعُ[2]

فشَرِبنَ ، ثم سَمِعنَ حِساً ، دونه شَرَفُ الحِجابِ وريبَ قَرْعٍ يُقرَعُ[3]

ونَميمةً من قانِصٍ مُتَلَبّبٍ ، في كَفّهِ جَشْءٌ أجشُّ وأقطُعُ .[4]

فَنَكِرنَهُ . ونَفرنَ ، وامترست بهِ سَطْعَاءُ هَاديةٌ ، وهادٍ جُرشُعُ[5]

فرَمى . فأنفَذ من نجودٍ عائطٍ سهماً ، فخَرَّ ، وريشُهُ مُتَصَمّعُ[6]

---

١ – العيوق : كوكب يتلو بحيال الثريا وطلوعه قبل الجوزاء . مقعد : ظرف منصوب . الضرباء : قوم يضربون بالقداح ، الواحد ضريب ، ورابئهم : رجل يقعد فوق القوم الذين يضربون بالقداح ينظر ما يعملون ، ويحفظ ما ينهد منها مخافة ان يبدل ، وهو مأخوذ من الربيئة . النظم : نجم الجوزاء . لا يتتلع . لا يتقدم ولا يرتفع . – وانما وصف ان الحمير وردن في شدة الحر ، لان العيوق لا يكون على ما وصف الا في شدة الحر في آخر الليل .

٢ – شرعن . مددن الاعناق للشرب . الحجرات : النواحي . الحصب : الذي فيه حصباء . البطاح : بطون الاودية . الاكرع : جمع كراع : ما دون الكعب من الدابة ، اي مستدق الساق .

٣ – الحجاب : الحرة . وشرفها : ما ارتفع منها عند منقطعها . ريب قرع يقرع : اي سمعن ما يريبهن من قرع قوس وصوت وتر .

٤ – نميمة القانص : اي ما نم عليه من حركة او رائحة استروحتها الحمر . المتلبب : المتحزم بثوبه ، او المتقلد كنانته . الجشء . القضيب الخفيف من النبع تعمل منه القوس . الاجش : الذي في صوته حشة كالجشة في حلق الانسان . أقطع : جمع قطع : النصل العريض القصير

٥ – السطعاء : الطويلة العنق . الهادية : المتقدمة . الجرشع : الغليظ المنتفخ الجنبين . امترست : دنت ولزقت – نكرت الحمير الصائد ، فلزمت الحمار اتانان سطعاء هادية ، وهو هاد جرشع ، وامترس هو أيضاً بها .

٦ – رمى : الضمير للصياد والنجود : صفة الاتان السمينة . العائط : التي بقيت اعواما لا تحمل . متصمع : منضم من الدم .

فَبَدَا له أقرابُ هذا ، رائغـاً عجلاً ، فعيَّثَ في الكنانة يُرْجِـعُ .[1]

فرَمى ، فألحقَ صاعدياً مِطحَراً بالكَشْحِ ، فاشتملَتْ عليه الأضلُعُ ؛[2]

فأبدَّهنَّ حُتوفهنَّ ، فهاربٌ بذمائه ؛ أو باركٌ مُتَجَعْجِعُ ؛[3]

يَعثُرْنَ في حدِّ الظُّبَاتِ ، كأنَّما كُسِيَت بُرُودَ بَني تزيدَ الأذرُعُ ؛[4]

والدَّهْرُ ، لايبقى على حَدَثانِه شَبَبٌ أفزَّتهُ الكلابُ ، مُرَوَّعُ ؛[5]

شعَفَ الكلابُ الضَّارياتُ فؤادَهُ ، فإذا رأى الصُّبحَ المُصدَّقَ ، يفزَعُ ؛[6]

ويعُوذُ بالأرطى ، إذا ما شَفَّـهُ قَطْرٌ ، وراحَتْهُ بليلٌ زعزعُ ؛[7]

---

١ – أقراب الحمار : خواصره ، وانما بدا له قرب اي خصر واحد ، فجمعه بما حوله . رائغاً : عادلاً . عيّث : مد يده الى كنانته ليأخذ سهماً . يرجع : قال الاصمعي : « اذا مد الى شيء يده قيل قد ارجع ، فاذا انصرف بجسده كله قيل قد رجع ، بغير الف » . وقيل : ارجع يعني رجع بلغة هذيل .

٢ – الصاعدي : المرهف . المطحر : السهم البعيد الذهاب . الكشح : ما بين الخاصرة الى ضلع الخلف وانما رمى الكشح لحذقه بالرمي ، لانه ليس بينه وبين الجوف عظم يرد السهم . عليه : على السهم .

٣ – أبدهن حتوفهن : اعطى كل واحدة منهن حتفها على حدة ، لم يقتل اثنين بسهم واحد . ولم يقتل واحداً ويدع واحداً . الذماء : بقية النفس . المتجعجع : الساقط .

٤ – أي تعثر الحمير والسهام فيهن ، كقولك : صلى فلان في سيفه ، اي وعليه سيفه . تزيد : ابن حلوان بن عمران ابن الحاف بن قضاعه ، تنسب اليهم البرود . – شبه طرائق الدم على اذرعها بطرائق في تلك البرود ، لان فيها حمرة .

٥ – الشبب : المسن من الثيران . افزته : طردته وافزعته .

٦ – شعف : قال الاصمعي : كل شيء ذهب بالفؤاد من خوف او حب فهو شعف . الصبح المصدق : المضيء . وانما يفزع الثور عند الصبح لان الصياد يبكرونه بالكلاب

٧ – يعوذ : يلتجيء . الارطى : شجر يعتاده البقر . شفه : آذاه وجهده . راحته [illegible] : أصابته . البليل : الريح الباردة . الزعزع : الشديدة التي تزعزع الشجر .

يَرْمي بعينيه الغُيوبَ ، وطَرفُهُ مُغْضٍ ،يُصدِّقُ طرفُهُ ما يسمعُ [1]
فغَدا يُشَرِّقُ مَتنَهُ ، فبَدا لــهُ أُولى سَوابقِها قريباً تُوزَعُ . [2]
فاهتاجَ من فزعٍ ، وسدَّ فُروجَهُ غُبْرٌ ضَوارٍ : وافيانِ وأجدَعُ ؛ [3]
يَنْهَشْنَهُ ، ويَذُبُّهُنَّ ، ويحتمي عَبلُ الشَّوى ، بالطُّرَّتينِ مُوَلَّعُ [4]
فنَحا لهــا بمُذلَّقَينِ ، كأنمــــا بهما من النَّضْخِ المُجدَّحِ أيدَعُ ، [5]
فكأنَّ سفُّودَينِ ، لمَّا يُقتَــرَا ، عَجِلاً لهُ بشِواءِ شَرْبٍ يُنزَعُ . [6]
فصرعْنَهُ تحتَ الغُبارِ ، وجَنْبُهُ مُتترِّبٌ ، ولكُلِّ جَنبٍ مَصرعُ !
حتى إذا ارتدَّتْ ، وأقْصَدَ عُصبةً منها ، وقامَ شريدُها يتضوَّعُ ، [7]

---

١ – الغيوب : جمع غيب ، المكان المطمئن ، فالثور يرمي بطرفه الى الغيوب لما يأتيه منها . المغضي : الذي له بين كل نظر بين اغضاء . وكذلك الثور ، وهو اقوى لبصره . يصدق : اذا سمع شيئاً رمى ببصره ، فصار ذلك تصديقاً له ، يريد انه لا يغفل عما يسمع .

٢ – يشرق متنه : يظهره للشمس ليذهب ما عليه من المطر وندى الليل . فبدا للثور سوابق الكلاب توزع وتكف على ما تخلف منها ، لانها اذا لحقت الثور فرادى لم تقو عليه ، وقتلها واحداً بعد واحد ، واذا اجتمعت اعان بعضها بعضاً .

٣ – سد فروجه : ملأ فروجه عدواً وشدة جري ، حين رأى الكلاب ، وفروجه : ما بين قوائمه . الغبر : الكلاب التي بهذا اللون ، ونسب الفعل اليها لانها سبب نزعه وجريه . وافيان :

٤ – عبل الشوى : غليظ القوائم . الطرتان : الخطتان في الجنبين . مولع : به نواحي بالخطين اللتين في جنبيه ، والنواحي الوان مختلفة .

٥ – نحا : تحرف ليكون امكن له ، والمتحرف في الرمي والطعن اشد ما يكون . المذلقان : المحددان ، اراد قرنيه . النضخ ، بالخاء المعجمة : الرش بما ثخن ، مثل الدم وانواع الطيب ، وبالمهملة : بما رق كالماء ونحوه . المجدح : يريد تحريك قرنيه في اجوافها كمجدح السويق ، فلذلك تلطخا بالدم . الايدع : صبغ أحمر .

٦ – السفود : القضيب ينشك به اللحم للشواء . – شبه قرني الثور ، وهما يكفان بالدم ، بسفودي شرب نزعا قبل ان يدرك الشواء ، فهما يكفان بالدم ، ولم يظهر منها ريح قتار اللحم ، وانما خص جماعة الشاربين لانهم لا ينتظرون بالشواء ان يدرك . عجلا له . عجل الفرنان الى الكلب

٧ – أقصد . قتل . شريدها : ما بقي منها . يتضوع : يعوي من الفرق .

فبَدا لهُ رَبُّ الكِلابِ ، بكَفِّـــهِ    بيضٌ رِهابٌ ريشُهُنَّ مُقزَّعُ .١

فرَمى ليُنقِذَ فَرَّها ، فهوى لــهُ    سَهمٌ ، فأنفذَ طُرَّتيهِ المِنْزَعُ .٢

فكَبَا ، كما يكبو فَنيقٌ تــارِزٌ    بالخبتِ ، إلاَّ أنَّهُ هُوَ أبرَعُ .٣

والدَّهرُ ، لا يَبقى على حَدَثانِهِ    مُستَشعِرٌ حَلَقَ الحديدِ، مقنَّعُ ، ٤

حَمِيَتْ عليه الدِّرعُ ، حتى وجهُهُ    من حرِّها ، يومَ الكريهةِ ، أسفَعُ ، ٥

تعدُو به خَوصاءُ يَفصِمُ جَرْيُها    حَلَقَ الرِّحالةِ فهيَ رِخْوٌ تَمْزَعُ ٦

قصَرَ الصَّبُوحُ لها ، فشُرِّجَ لحمُها    بالنَّيِّ ، فهي تثوخُ فيها الإصبَعُ .٧

بينا تعنُّقِهِ الكُماةَ ، وروغِـــهِ    يوماً ، أُتيحَ لهُ جَريءٌ سَلْفَعُ .٨

---

١ – رهاب : رقاق مرهفة ، يعني نصالا ، واحدها رهب . المقزع : المنتف من كثرة ما رمي به .

٢ – رمى : الضمير للصياد ، رمى الثور ليشغله عن باقي الكلاب . فرها : ما فر منها . الواحد فار ، كصاحب وصحب . طرتاه : الخطتان في جنبيه . المنزع : السهم .

٣ – كبا : يعني الثور ، سقط لوجهه . الفنيق : فحل الابل . التارز : اليابس . الخبت : المطمئن من الارض ليس به رمل . أبرع : أكمل وأتم .

٤ – مستشعر : اتخذه شعاراً ، وهو الثوب الذي يلي البدن . حلق الحديد : حلق الدروع . المقنع : اللابس المغفر .

٥ – الاسفع : الاسود .

٦ – الخوصاء : الغائرة العينين ، اراد فرسه . يفصم : يكسر من شدته . الرحالة : السرج . رخو : سهلة مسترسلة ، وتذكير اللفظ بتقدير فهي شيء رخو تمزع : تمر مراً سريعاً .

٧ – قصر : حبس . الصبوح : شرب الغداة . شرج : خلط . النيّ . الشحم . تثوخ : تغيب . اراد انه حبس اللبن لفرسه ليسقيها ، فسمنت واختلط لحمها بالشحم ، فلو غمزت فيه الاصبع لم تبلغ العظم ، ولم يرد ان الاصبع تغيب فيه . قال الاصمعي : « هذا من اخبث ما نعت به الخيل ، لان هذه لو عدت ساعة لانقطعت لكثرة شحمها ، وانما توصف الخيل بصلابة اللحم . ابو ذؤيب لم يكن صاحب خيل » .

٨ – السلفع . الجري الواسع الصدر . – يقول : بينما هو في دعس الكماة وروغ سهم قدر له فارس جريء .

يَعْدو به نَهْش المُشاشِ ، كأنَّهُ صَدَعٌ ، سليمٌ رَجعُهُ لا يظلَعْ .١

فتناديا ، وتواقفَت خيلاهُما ، وكلاهما بَطَلُ اللقاء مُخَدَّعْ ،٢

متحاميينِ المجدَ ، كلٌ واثقٌ ببلائه ، واليومُ يومٌ أشنعْ .٣

فتخالسَا نَفْسَيهما بنوافذٍ ، كنوافِذِ العُبُطِ التي لا تُرْقَعْ ،٤

وكلاهُما قد عاشَ عيشةَ ماجدٍ ، وجنَى العلاءَ ، لوانَّ شيئاً ينفَعُ .٥

يقول مخاطباً ذاته كيف تتفجع من الموت الذي اصاب ابناءك والدهر لا يحفل بمن يتفجع ولا يراضيه على عتبه . ولقد سألته ابنته أميمة عن سبب شحوبه وعن اهماله لزينته وأحرى بمن يملك مثل ما له ان يزدهي باللباس وان يحيا حياة الترف بدلاً من حياة الزهد . فهو لا يُقيم في مقام حتى يرتحل عنه ، وينبو به مضجعه . يجيب الشاعر بأنه حزين ، منقطع عن الناس وعن الزينة لأن ابناءه قد قضوا نحبهم وانهم ارتحلوا عنه الى الابد . لقد خلفوا في نفسه غصة جعلت الرقاد يجفوه والدمع ينهمر من عينيه دون انقطاع . ماتوا قبله فيما كان يود ان يموت قبلهم . ماتوا الواحد اثر الآخر ، والهلاك يلم بالانسان في كل مكان . وقد مكث من دونهم يعاني الضنى ويوشك ان يلحق بهم سراعاً ، وكان يود ان يدافع عنهم ويمنع عنهم المنية ، لكن المنية قدر لا يدفع

---

١ – نهش المشاش : خفيف القوائم . الصدع : من الحمر والظبا والوعول : وسط منها ليس بعظيم ولا الصغير . والعرس يتشبه به . رجعه : عطفه بيديه . لا يظلع : لا يعرج .

٢ – بطل اللقاء : بطل عند اللقاء . المخدع : المجرب ، قد خدع مرة بعد مرة وقد حذر وفهم .

٣ – متحاميين : اي كل واحد منهما يحمي المجد لنفسه ، ويطلب ان يغلب ويذكر بالغلبة .

٤ – تخالسا : جعل كل واحد منهما يختلس نفس صاحبه بالطعن . النوافذ : جمع نافذة : الطعنة تنفذ حتى تكون لها رأسان . عبط ج . عبيط ، واصل العبط شق الجلد الصحيح ونحر البعير من غير علة

٥ – جنى : كسب . العلاء والعلى الشرف : اذا فتحت مددت ، واذا ضممت قصرت .

فهي تنشب اظفارها وتسلب الضحية ولا تجاري في ذلك اية تعويذة او اية رقية.
ثم انه يعود فيصف الدمع الذي ينهمر من مآقيه ويزعم ان جفونه كأنما كحلت بالشوك ، فهي عوراء ، لا تكف عن ذرف الدموع . ومع ذلك فانه يتجلد امام الذين يشمتون به لموت ابنائه ويتماسك امام احداث الدهر ولا يتضعضع . فكأنه صخرة صماء في جبل المشرق ، لا تزال الاحداث تقرع عليها دون ان تهيها وتفتتها . ويردف بأن الانسان قادر على ان يسير نفسه ، اذا طمعت وتمادى معها ، فان النفس تطمع وتتمادى . فاذا ردها الى القليل خضعت وقبلت به .

ثم ان الشاعر يتمثل على حتمية الموت بنماذج مثلى من الطبيعة فيتخذ الحمار الوحشي الذي علا متنه السواد الضارب الى الحمرة والذي يرتع بين أتنه الاربع ، فهو يكثر من النهيق فكأنه احد العبيد الذين لاقاهم السبع ، فارتعدوا وجعلوا يصيحون ، لقد اكل العشب العميم المرتفع وقد اسلست له اتانه وآتته الطبيعة بالخصب المدرع . الا انه شعر بالعطش الذي من دونه الهلاك . فذكر العيون التي ألفها ، فضرب الآن فتفرقت في الارض الكثيرة الماء ، الواضحة المعالم ، ورد الحمار واتنه ونجم العيوق الذي يظهر في الحرّ رابض في السماء كما يربض الربيئة فوق القداح بالميسر لينظر ما يعملون . كان مقيماً هناك . لا يتقدم ولا يتخلف من شدة الحر . شربت الأتن من مورد بارد . تخضبت فيه قوادمهن . ولم يكدن يرتوين حتى سمعن نبأة من دون الارض المرتفعة . وقرعاً مريباً جزعن له ، ذاك كان جرس ينم عن قانص متجلبب بقوسه واسهمه ، فأنكرت الاتان الصوت ولزقت بالحمار تحتمي به ولزق بها ، فكأنها يحتمي احدها بالآخر . لكن الصياد اطلق سهماً فأصاب الاتان التي لم تحمل من زمن ، فتخضب السهم بالدم . ثم بدت له خواصر الحمار وهو يروغ . فمد يده الى الكنانة ، فأرسل اليه سهماً رهيفاً ، بعيد المدى ، فأصابه في خاصرته ونفذ الى الاضلاع فصرع تلك البهائم الواحدة اثر الاخرى .

فمنها ما يلفظ انفاسه او بارك وقد سقط لا يستطيع الوثوب . ثم انه قرن الدماء في أذرع الحمير بالوشي في البرود . ذاك كان المشهد الاول لحتمية الموت ، اما المشهد الثاني فقد وصف فيه هلاك الثور الوحشي وقد افزعته الكلاب ، قلبه مستطار من الكلاب . ويكاد لا يطل الصبح حتى يصيبه الرعب منها لان الصيادين يفاجئونه في الصباح . وما ان اقبل الفجر حتى وجّه متنه للشمس كي يجفف ما نزل عليه من ندى، فرأى مقدمة الكلاب وهي تتجمع كي تلقاه . بعضاً مع البعض الآخر ، فلا يتفرد بأحدها ويصرعه . فجعل يعدو ، وسدت فروجه من شدة العدو ، اذ لحقت به الكلاب ، اثنان سالما الاذنين وثالث مقطوع الاذن . وقد لحقت به وجعلت تنهشه وهو يحتمي بقوائمه القوية ، وبدت على جانبيه علامتان ملونتان . وانفذ فيها قرنيه واعملهما ، حتى خرجتا مضرجتين بالدم . فكأنهما قضيب الشواء الذي يصبغ بدم اللحم قبل ان يشوى . غشيه الغبار . حتى خيل انه صرع ، ثم ان الكلاب الجريحة سعت للنهوض . الا ان الصياد عاجله بالسهام ، كي يحمي ما فر من الكلاب ، فأصابه بجنبيه . فسقط الثور على وجهه كما يسقط الجمل الكبير .

اما المشهد الثالث فهو مشهد البطل الذي يرتدي الدرع وقد اسود وجهه من شدة الحر ، تعدو به فرس تكاد ان تقطع حلق الرحالة من قوتها وقد كان يروغ ويقبل ويدبر فتصدى له بطل آخر بفرسه الخفيفة السريعة وكان عليهما السلاح التام فتخالسا الموت ولم يمنعه عنهما انهما ماجدان .

## نقد وتحليل :

سما ابو ذؤيب في هذه القصيدة عن الانفعال الوجداني الذاتي الذي كان يتغلب على شعراء الرثاء ، واوفى الى الاعتبارات العامة ، اي انه ألّف في شعره بين الموضوعية والذاتية . وفقاً للمستوى النفسي والفني الذي كان شائعاً في عصره . ومنذ البدء نجد الشاعر وهو يتعارض مع الدهر ، وهو ذو ارادة

صماء ، لا تلين ، ومهما تعتب عليه الانسان ، فانه لا يميــل عن عزمه ولا يرأف ولا يتعطّف . ولقد كان الشعراء العرب يدأبون على مقارعـــة الدهر والتعرض له ، حتى قدم المتنبي فجعله من رواة قصائده ، وفارساً للخيل التي يتحداها : « أقارع خيلاً من فوارسها الدّهر » . وآية القول الذي بثه ابو ذؤيب ان الانسان متوحد أمام قدره وامام الارزاء التي تحل به ، وان توسله وتعطفه لا يعدلان امراً من واقعه . الانسان متروك وليس ثمة من يحفل به حين يفدحه الخطب . ومـــن العداوة ما تلقى به عدوك وتواجهه ، تصارعــه ، فيصرعك او تصرعه ، ومن العداوة القاهرة ما يكون الخصم فيها متخفّياً ، لا قِبَلَ لك بالتعرض له والوقوف بوجهه . ومن هنا تتولد في الانسان معاناة الظلم والضحية ، فكأنّ المرء ، يملك ارادة ولا يملكها ، صاحب قدرة وفي غاية الضعف ، بل ان قدرته موهومة ما دامت تقف امام حاجز القدر والدهر. وعبر البيت الاول يشعر ابو ذؤيب بباطل الشكوى ولاجدواها ، المرء يشكو في الفراغ ، ومن يستجدي او من يستدعي لا يسيخ لندائه ولا يصغي لتوسلاته. ومن ثم يتملك الشاعر يقين الانحدار والهزيمة ، فيلوي عنقه له ويستسلم ويغرق في كآبته وانهياره ، حتى يشحب جسمه ويضوي ويتهتك باللباس والزينة ولا يحفل بهما ، معلناً بذلك باطل الحياة والمال والترف وانه خدعة ووهم . فأبو ذؤيب يشعر انه عاجز عن الفعل ازاء ما غدر به في موت ابنائه وانه موتور لا قبل له بالاباءة بثأره ، الا ان ذلك لا يعدم المعاناة في نفسه وشعور الضيـــم والقهر ، يعانيه ، فيهزل وتتبذل عليه ثيابه ، اذ كانت الثياب المؤنقة المترفة دليلاً على الايجابية والنعيم والايمان بخير الحياة والفرح باقبالها . وهكذا فانه عَبَّر عن نفسه من خلال التصرف ، نوع من التصرف البدئي ، المستبد بالعجز والالم. اما اميمة التي هي ابنته ، او زوجته ، من يدري ، فقد توسلها للتعبير عن الصوت الآخر في نفسه ، بعد ان انفصمت ذاته ، وجعلت تتعارض ، ويؤنب بعضها البعض الآخر . اميمة تمثل الذات السليمة . المقبلة على الحياة ولا تجد حرجاً فيما الم به ولا تعرف علة للهزال الذي نضاه . ثم انه نَبَتَتْ به

الامكنة . وانقضّت عليه . يكاد لا يقيم حتى يرتحل . لا يطيب له اي قرار .
فكأنه يتحرى عن ضائع ولا يجده . اميمة هي الحياة الاليفة الواقعية التي تعبر
عليها احداث الوجود دون ان تخلّف اثراً ، تقبل اليوم كما قبلت الامس ، على
علاته . ويجيب الشاعر بأن السبب فيما ذهب اليه ان ابناءه قد توفوا عنه وانه
يعاني غصة الفراق . فلا تكف عيناه عن الدموع . ثم انه يمضي في بـذل
خواطره ، كما قدمنا ، متوسلاً الاسلوب التقريري والمهادنة في الانفعال ،
كذكر الغصة وامتناع الرقاد وبقائه في عيش ناصب وانه لاحق بهم . ويخيل
الينا ان الانفعال ركد ثمة وعمد الى الايجاز والى المعارف المختزنة عن المعاناة
ولم تكن تجربته على قدرة من الخلق بحيث تنأى عن هذه المعاني المبذولة والمنقولة
وربما شفع الايقاع ببعض ذلك والوحشة التي تتسلل عبر الابيات ، من دون
الصورة النائية المستقطبة والذهول الرؤيوي كما في بعض الفلذات التي الممنا بها
من شعر امرىء القيس والشنفرى والمتلمس ومن اليهم . الا ان ابا ذؤيب ،
يرتفع . تحت وطأة المعاناة الى الافكار العامة التي تنتظم الوجود . ويقيس
واقعه الخاص بواقع الآخرين وواقع الوجود فيجد ان المنية قدر محتّم وان اي
اساوب واية تعويذة وذخيرة لا تعدل ولا تبدل من امرها . وهذا المعنى يسمو
على مـا دونه لكونه خلاصة مـن التجارب الخاصة . سعت الى ان تتسم
بالموضوعية وان كانت موضوعية موتورة . متشنجة . وفي الشعر المعاصر يجد
النقاد ان مثل تلك الخلاصات الذهنية النفسية التي يخلص اليها الشاعر من معاناته
تنم هي الاخرى عن تهادن الانفعال ورضوخه للعقل والسعي الى بث المعارف
الشجية بدلاً من نقل المعاناة بطبيعتها والامتناع عن تحييدها وبذلها وفقاً للمفهوم
العام . الا ان ما يشفع بالبدائي في ذلك انه كان في مطلع تعرفه على الكـون
والنفس والمصير ومثل تلك الآيات كانت تتسم بالجدة في عصره لانها تُعرّف
الحياة الى ابنائها . وثمة عامل آخر يشفع بهذا البيت وهو عنصر الخيال الذي
كساه بالحلة الصورية . فبدت المنية وكأنها حيوان مفترس له اظفار يُنشبها
في الضحية . تلك الظفار غير منظورة. ثم انه يودي بها او انه يفترسها. والصورة

مستمدة من واقع البيئة ومن ذلك الخيال الحسي اللطيف الخفر الذي يوجز العبارة والمعنى ويكثفهما ويمد في ابعادهما الايحائية . ثم ان الشاعر عبر في ذلك عن يقين حتمي ، فهو لم يقرن بين المنية والحيوان ذي الاظفار بل انه جعل احدهما متوحداً مع الآخر ، اي انه تخطى مرحلة المعارضة والمقارنة والاستنتاج وبدا يقينه النفسي نهائياً وفاعلاً بل خالقاً خلقاً سوياً . اما التميمة وهي التي ترد الروح الشريرة وتدفع الاذى عن المصاب فانها لا تنفع كما يقول . والتميمة هي رمز للقدرة الانسانية ، ولما اوفى اليه الانسان من اساليب الوقاية امام طوارىء الوجود المهلكة . وكان معاصروه يحسبونها ذات جدوى . الا ان المصاب الذي حل به نزع غشاء الغباوة عن عينيه وادرك ان الانسان مخذول امام الحتميات وانه يتخدّر بالتعاويذ وانه يبتدع من ضعفه قوة فاشلة . والقصيدة بمجملها تعبر عن قصور الانسان وهوانه وانه مصاب ولا يصيب وانه ضعيف وان كان قوياً وانه لا سبيل له الا الاقتناع بمعاناة البؤس امام الحتميات وانه يتخدّر بالتعاويذ وانه يبتدع من ضعفه قوة فاشلة . وذلك كله يرمز اليه بالبكاء . انه حركة فيزيولوجية بدائية تفصح عن نكد المرء وعجزه عن الفعل . البكاء هو الافصاح المادي عن نبوّ الارادة والقوة وان ثمة داء لا ينجع فيه داء . وبقدر ما تغزر الدموع . بقدر ذلك تبين القدرة الانسانية الفاشلة الواهمة .

ولقد وصف الشاعر ذلك بالقول ان حدقتيه اي عينيه كانما كحلت بالشوك لشدة انهمار الدمع منها . وهو هنا يمثل اندحار الانسان امام قدره . يذرف عليه الدموع وينتحب دون أن يعدل منه شيئاً . الا ان الكرامة الانسانية لا تخمد جذوتها في نفس الشاعر . فتراه يتماسك ويتجلد للشامتين ، ليظهر لهم انه لا يتضعضع امام خطوب الدهر . فكيف نؤلف بين الدمع الغزير

والتماسك والامتناع عن التضعضع . لعل ابا ذؤيب كان يبكي في سره ،متكتماً عن الناس ولم تراه يتكتّم عنهم . انهم هم هؤلاء الذين يفرحون بالنكد الذي يصيب سواهم ويشمتون بالمصاب كأنهم، كما يقول عدي بن زيد، عليهم خفير من ان يضاموا . فالناس يمالئون الدهر في الاذى بالشماتة ، وهو يحرص ان يبدو عليهم وكانه لم يصب وكان الدهر لم ينل منه ولم يفت بعضده كي يمنع عنهم الشماتة . الا ان في قوله : « اني لريب الدهر لا اتضعضع » ينطوي على شيء من الرواقية والرفض ، يقبل ما يخبّي به القدر دون ان يحيد او ان يميد ، وذاك هو الصمود، الا تتخاذل حين تخذل ، ان تكمل الشوط كانك لم تسقط ، ان يصيبك الدهر دون ان يميت عزمك وارادتك ، ان تبدأ ثم تبدأ من جديد فلا تتذمر ولا تشكو ولا تجبن. وهذه الفلذة الرواقية الطارئة تذكرنا بالمتنبي الذي سيستوفي هذا الموضوع معارضاً بين القدر والقدرة الانسانية وكانه يود ان ينكر الدهر ويتنكر له وان الانسان هو البداية والنهاية وانه ينطلق مـــن ذاته ويرتد اليها . ولقد مثل الشاعر ذلك بمثل من بيئته فتشبه بالصخرة الصلبة التي تقرع ابدا ولا تتفتت . والجاهلي كان يعمد الى الحسيات المادية يقرن بهـــا المعاناة النفسية كي يمنحها وجوداً فعلياً نافذاً . وما نعت به الصخرة انما كان ينعت به نفسه ، معتمداً البطولة النفسية والاعتصام بالارادة . فالدهر لم يصب مرة بل مرة إثر الاخرى وهو مقيم على صموده . وبذلك يتمجد الانسان وتتبـــين كرامته الصامدة وان المصائب تفد اليه لتبلوه وتختبر جدارته الانسانية . ثم انه ربما كان يتعزى حين قال :

والنفس راغبةٌ اذا رغّبتها      واذا تُردّ الى قليل تقنعُ .

اي انه يتعزى بابنه الباقي عن اخوته الذين قضوا نحبهم . وحسبما يعد المرء نفسه ، بل انه لا يعدها ، لأنها تتنازل ثم تتنازل وما كانت ترفضه اليوم تقبل به غدا وما ترفضه غداً تقبل به بعد غد . انه رضوخ امام الامر الواقع .

## مثل الحمار الوحشي :

ومن ثم يعتمد الشاعر الامثلة العامة التي تنتظم الكون في حتمية الزوال . وان القوة مهما سمت لا تنجي صاحبها ، فليس ثمة قوة فعلية . والجاهلي نظر في بيئته فوجد الحيوان الراتع بين ارجائها ، انه يمتاز عن البشر بطبائع مأثورة فيه . والحمار الوحشي رمز القوة والخلو ، يرتع بخير الطبيعة التي تمد لـه الخضرة وينعم باتنه الاربع ، يترنم بين الغيث والنضرة تحدقان به من كل جانب . ولعل الحمار ذاك في مرتع الخصب يمثل اقبال الحيـاة والتآلف بينها وبين الاحياء ، لهم رزقهم ولهم مرتعهم ، انها الطبيعة الام ثمة ، لها انداء شتى تطعم بها . الا ان امر الحياة ليس كله بمثل هذا الاقبال ، فاذا عثر الحي على المرعى ، فانه لا يعثر على الماء ، طرد الاتن في سبيله وجعل يعدو بهن ، والطبيعة التي كانت تهبه منذ حين بلا حساب جعلت تصليه بالرمضاء . فالعيوق مقيم في السماء كربيئة القداح ، لا يريم ولا يتحول ، الطبيعة باتت الان تضطهد ابناءها وتفرض عليهم شتى اساليب الكفاح .

ومهما يكن ، فان الشاعر يتناول عبر الحمار الوحشي رمزاً استطرادياً ، متشعباً . يكاد ان ينهك موضوعه ويأتي على جوانبه ولقد اخـذ فيه بالجانب القوي على احتمال العدو الطويل والقادرة على مواجهة عناصر الطبيعة والسعي الحثيث لطلب الرزق والذود عن اتنه ، فكانه يواجه الكون المحدق بـه بالشقاء والصمود للعوادي . وها انه اوفى الى الماء ، جعل يعـل منه وتتخضب قدماه فيه ، انها لحظة من لحظات الحياة كما كان شأنه حين كان يرتعي في العشب النضير والكلأ الكثير . الا ان الموت العميم الذي لا يكل ولا يمل ولا يني ، كان يترصده ، وهو يعدو ويزجي اتنه . ترصده تحت تحت وطأة الرمضاء المهلكية ، وها انه يترصده بصوت الصياد ونبأة غامضة ارتعش لها من دون التل المجاور . ففي حياة هذه البهيمة تتعانق لحظتا الحياة والموت ، يحيا ويموت في آن معاً ، بل انه لا يحيا الا بقدر ما يدفع عنه

الموت . كيف ادرك ان ذلك الجرس هو جرس الموت . لقد تمرس بالحياة في غريزته وبات يدرك دون ادراك ان مثل ذلك الجرس ينبيء بأن الموت يتربص به ، فهلع وهلعت اناثه واحتمى احدهما بالاخر . واذا بسهم ينطلق ويصيبها ، لم تنجها ساقاها ولا قوتها وهذا السهم هـــو في خلد الشاعر كناية عن السهام الاخرى التي يطلقها القدر لتصيب الاحياء . انها سهام غير منظورة تماثل هذا السهم المنظور. ثم انه يُردد ذكر الحمار وسائر الاتن ، فمنها ما يلفظ رمقه الاخير ومنها ما يتكوم ولا قبل له بالنهوض . تلك واقعة من نماذج الموت، الموت الفاجع ، الذي تسيل دماؤه وكأنها الوشي ، لقد كانت حياة ذلك الحمار ضرباً من العبث ومن باطل الكفاح ؛ كتب عليه الموت ونفذ امره فيه فاستسلم واقعى . وربما تعزى الشاعر بذلك عن ابنائه . ولكنه عزاء موحش قانط ، عزاء لا عزاء فيه.ان يكون الحي ضحية هالكة ، ان يعد لوليمة الموت ، ان يولد ليموت . فهل ان ابا ذؤيب كان يعز بذلك الى ان على المرء ان يخضع لنواميس الوجود التي لا مناص منها وان ينخرط في السلك العام ويقبل مسا يقبل به الآخرون ويتعزى بانه لا يتفرد بالبؤس والعاهة . لعل المصيبة تتعاظم اذ تعزل صاحبها وتظهر له انه تفرد عن الآخرين بما أصابه،فاذا عم البلاء خفت وطأته . ان القصيدة توحي بمثل ذلك . اذ يوهم الشاعر بأن ما أصاب ابناءه ان هو الا قدر عميم يتقدم ويتأخر ،لكنه ينفذ في الاحياء جميعهم. وهي هذه هذه السنة هي التي تعزيه وتدعه يقبل بمصيره الذي هو جزء من المصير العام . لقد مات ابناؤه بالطاعون ولم يقتلوا قتلاً كي يؤلب ويحشد للاباءة بثأرهم. عدوه ليس حياً من الاحياء بل انه القدر.والحكيم هو الذي يرضخ له اذ يدرك انه لا سبيل الى الانتصار والتمرد عليه .

## هلاك الثور الوحشي :

ولعل الشاعر لم يكتف بما قدم من مظاهر المـــوت ، فانبرى الى الثور الوحشي وهو الآخر . رمز للقوة والبأس العميم . ومع ذلك فان الموت يصحبه

على كل لحظة من حياته وهمُ الكلاب المسعورة دفين في قلبه . ويكاد لا يطلع الصبح حتى يعتريه الهلع : « فاذا رأى الصبح المصدق يفزع » . فهل ان ذلك الصبح هو صبح الضياء واللون والحياة . هل انه صبح الرزق . لا بل انه صبح الموت ، بات يؤثر الظلام الذي يجنه ويحميه ، ويكره الضوء لانه ضوء الموت. فأية مأساة هي تلك المأساة التي لا يفطن لها احد . فمن الاليف ان يطرب الحي للضوء كرمز للبعث والنهوض من قبضة الظلام والسكينة والعمى وانطفاء احداق السبل وطرق السعي ، فما بال هذا الثور يكاد لا يشاهد الضوء ويتحقق منه حتى يفزع ويهلع . انها مرة اخرى تجربة الحياة في الموت او تجربة الموت في الحياة . الحياة والموت في اهاب واحد . فاذا طلعت الحياة طلع معها الموت في آن معاً . انه يتحرى عن مكمن يربض فيه ، ويرمي بعينيه الغيوب يستطلع امرا . لعل ثمـــة انسياً يكمن له في مكمنه . فاذا سمع جرساً تحاذق في مكان انبعاثه وتحرى عليه . للموت جرسه الخاص به وهو يعرفه ويألفه وكان الندى قد بلله ليلا فوجه متنه للشمس كي يتجفف، الا ان الكلاب التي يخشاها بدت له طوالعها. انها وافدة من الغيب،طلعت عليه تطلب روحه، في مطلع الصبح الباكر ، انها مثل الاعداء الذين يباكرون الغزو والناس في مراقدهم نيام . تاخذ على حين غرة ، فمضى يعدو هارباً ولشدة عدوه بدت فروجه وكانها سدت وعلى اثره تعدو الكلاب . تنهشه وتدميه . وهو يطردها ثم انه اغرز في جوفها قرنيه . انها معركة الحياة والموت . كانت خاطرا في ذهنه وخوفاً وتوجساً يتوجسه ، وها انها امست واقعاً يحياه ، ويدمى به ويكاد ان يخسر حيـــاته . ذاك هو وجه الصراع في الوجود قاتل وقتيل ، لا يحيا الا بقتل الاخرين ،يحيا بالموت . انه أوشك ان يصرعها وأن يصرع معها . باتت تفر مـــن دونه ، وربما توهم انه نجا . الا ان الصياد ينفذ فيه سهما . فيخر ويكبو كالجمـــل الكبير . لقد حقق الموت ذاته وتمت دورة الحياة . والثور هو أشد بؤسا هنا لانه وحيد . لا مكان يفزع اليه . ولا رفيق يذب عنه ويلاهي الكلاب . ولا ملجأ ، انها وحدها الصحراء المترامية التي يعدو فيها وكانه مقيم في مكانه لبعد

اطرافها وتماثل ارضها . ومقتل ذلك الثور في الصبح ، بعد ليلة من الخوف يمثل فاجعة الحياة التي يقيم الموت في جنبها وفي قلبها وفي ذهنها ، ثم انها تحس بانيابه في جنبيها . لقد كان يعدو ويهرب من قدره ، كان يولي ويتحرى عن مفزع . لكن لا سرعته ولا قوته انقذتاه فهوى دون ذنب ولا جريرة الا طمع الحي بالحي واغتذاؤه من دمائه واشلائه .

وفي النهاية يؤدي لنا الشاعر مثل البطل ، لقد قتل وقاتل ، ثم قدر له بطل له بطل اخر فتردبا ، والقوة لا تنقذ ذاتها ولا تنقذ صاحبها .

تلك هي قصيدة العبث والعزاء العدمي ، تنعى على الوجـــود حتمية الفناء والتنازع الدامي . وباطل القوة ولا جدوى الكفاح والسعادة الطارئة .

أما الناحية الفنية المباشرة فقد بدت في الرموز المختارة من اديم الواقع لتعبر عن معاناة الفجيعة وقد توسل للمعنى الفاظه الخاصة به وهي مستوحاة ، اصلا ، من واقع البيئة ومن طباع الشاعر البدائية ومن الالفة بين الانسان والحيوان وكل حي أخر في ذلك الجو الادكن . حيث تتوحد المصائر وتتم المشاركـــة في مواجهة الكون العنيف القاسي .

# حسان بن ثابت الانصاري

هو ثابت بن حزام الخزرجي ، من سادة قومه وامه الفُريعة من الخزرج ايضاً ، قيل انه عاش ١٢٠ سنة ومنهم من قال انه عاش ١٤٠ وهو يسلك في عداد المعمّرين . تردّد قبل الاسلام الى بلاط الغساسنة وقيل انه ادرك بلاط المناذرة وكان لسان حال قبيلته في الحروب التي نشأت بينها وبين الاوس في الجاهلية ، وقد تواقع تواقعاً شديدا مع قيس بن الخطيم وابي قيس بن الاسلت شاعرَي الأوس . دخل في الاسلام اثر هجرة رسول الله الى المدينة ، وجعل يدافع عن المسلمين ضد شعراء قريش والمشركين وكان الرسول يقول : « اللهم أيّدْهُ بالروح القدس » ، ويقول انه شفى واشتفى عبر هجائه. وكان يُعيّرُ قريشاً بأيامها ، لا بشركها وكان رفيع المنزلة عند النبي يقسم له في الفيء والغنائم واهداه سيرين اخت زوجه مارية القبطية .

ومعظم شعره قبل الاسلام في الفخر والمدح وبعد الاسلام في الدفاع عن الدين الجديد وان كان الرواة قد نحلوه كثيراً عليه وفقاً لمآرب السياسة والنعرق الدينية والموقف من الخلافة .

## من قصيدة فخريّة

أَلَسْتَ بِنِعْمَ الجارِ يُولِفُ بَيْتَه  لذي العُرْفِ، ذامالٍ كثير، ومُعدما؟[1]

---

١ - ينتقل : في هذا البيت الى الفخر . يولف بيته : يجعله يألفه ، بجهره ذا مال .. ومعدماً : محتاج ، يريد انه يقوم بالضيافة سواء أكان غنياً ام فقيراً .

ونَدْمانِ صِدقٍ تمطِر الخيرَ كَفّهُ . إذا راحَ فيّاضَ العشيّاتِ خِضْرِما [1]

وَصَلْتُ به رُكْني . ووافقَ شيمتي ؛ ولمْ أكُ عِضّاً في النّدامى مُلَوَّما . [2]

وأبقى لنا مَرُّ الحروبِ ورُزْؤها سيوفاً ، وأدْراعاً ، وجَمعاً عرَمرَما ،

إذا اغْبَرَّ آفاقُ السّماء . وأمحلَتْ كأنّ عليها ثوْبَ عَصْبٍ مُسَهَّما . [3]

حَسِبْتَ قُدورَ الصّادِ ، حول بيوتنا . قَنابِلَ دُهْماً في المَحَلّةِ صُيَّما ، [4]

يَظَلّ لَدَيْها الواغلونَ ، كأنّما يوافونَ بحراً من سُمَيحةَ مُفْعَما . [5]

لَنا حاضِرٌ فَعْمٌ ، وبادٍ كأنّهُ شماريخُ رَضْوَى عِزّةً وتَكَرُّما . [6]

متى ما تَزِنّا من مَعَدٍّ بعُصبةٍ ، وغسّانَ ؛ نَمْنَعْ حَوْضَنا أن يُهَدَّما [7]

بِكُلِّ فتىً عاري الأشاجِعِ لاحَهُ قِراعُ الكُماةِ يَرشَحُ المِسْكَ والدَّما [8]

---

١ – راح : من الرواح : الرجوع بالعشي . الخضرم : الجواد .

٢ – العض : السيء الخلق ، المؤذي .

٣ – ثوب عصب : عصب اليمن . احمر . دليل الشدة او الجدب ، من العصابة : نجم احمر يظهر في الجدب . وقد تكون اصل المعنى من العصب : صبغ احمر ينبت نباته في اليمن . ومنه ثوب عصب اي مصبوغ به . المسهم : الثوب المخطط . – اي اذا اشتدت السنة . وظهرت بوادر الجدب في الافق ، حسبت ... الخ

٤ – قدور الصاد : القدور المصنوعة من النحاس . القنابل : الجماعات من الخيل خاصة . صيما قائمة .

٥ – لديها : الضمير للقدور . الواغلون : ج . الواغل ، الذي يدخل على القوم فيأكل ويشرب معهم . سميحة : بئر بالمدينة غزيرة الماء .

٦ – الحاضر : الحي المتحضر . فعم : بالمادة . الشماريخ : ج . الشمراخ . رأس الجبل . رضوى : جبل قرب المدينة .

٧ – وغسان : الواو للقسم . نمنع : جواب الشرط .

٨ – بكل فتى : متعلق بنمنع . الاشاجع : اصول الاصابع التي تتصل بعصب ظاهر الكف ، واحدها . أشجع وأشجع . عاري الاشاجع . دقيق الكف ، غير غليظها . لاحه : غير لونه . يرشح المسك : انه متطيب .

إذا استدبرَتْنا الشَّمْسُ درَّتْ متونُنا ... كأنَّ عروقَ الجوفِ ينضَحن عندما[1]

وَلَدْنا بني العنقاءِ، وابنَي مُحَرِّقٍ؛ ... فأكرِمْ بنا خالاً! وأكرِمْ بنا ابنما![2]

نُسَوِّدُ ذا المالِ القليلِ، إذا بَدَتْ ... مُرُوءتُهُ فينا، وإنْ كان مُعْدَما.

وإنّا لَنَقْري الضَّيفَ، إنْ جاءَ طارقاً، ... من الشَّحْمِ ما أمسى صَحيحاً مُسَلَّما.

ألسنا نَرُدُّ الكَبْشَ عن طِيَّةِ الهوى، ... ونَقْلِبُ مُرَّانَ الوَشيجِ مُحَطَّما؟[3]

وكأيِّنْ ترى من سَيِّدٍ ذي مَهَابَةٍ ... أبوه أبونا، وابنُ أُختٍ، ومَحْرَما؛[4]

لنا الجَفَناتُ الغُرُّ يَلْمَعنَ بالضُّحى، ... وأسيافُنا يَقْطُرْنَ من نَجْدةٍ دَما.[5]

أبى فِعلُنا المعروفُ أنْ نَنْطِقَ الخَنا ... وقائلُنا بالعُرْفِ إلاّ تكَلُّما،

فكُلُّ مَعَدٍّ قد جَزَيْنا بِصُنْعِهِ: ... فَبُؤسى بِبُؤسى ها! وبالنُّعمِ أنْعُما[6]

---

١ متوننا : ظهورنا . العندم : دم الاخوين . البقم وهو شجر يصبغ به . -- اراد انهم اذا اصابتهم الشمس فعرقوا ، كان عرقهم طيب الرائحة لانهم متطيبون .

٢ العنقاء : لقب احد أبناء عمرو مزيقيا ، وهو من أجداد الغساسنة . محرق : هو الحرث بن عمرو ، اخو جفنة ، على رأي ابن الكلبي ، يكون من امراء الغساسنة كذلك . على ان نولدكي ( امراء غسان من آل جفنة ، ترجمة بندلي جوزي وقسطنطين زريق ، بيروت ، سنة ١٩٥٨ ص٥) قد يميل الى جعله من اللخميين . وهم من انسباء الشاعر ايضاً . واكرم بنا ابنما : اي ما اكرمنا خالا وما اكرمنا ابناً ، وما زائدة .

٣ - في البيت استفهام انكاري . الكبش : سيد القوم . الطية : الحاجة . وطية الهوى : ما يقصده ذلك السيد ، عرضه . مران : ج . مارن : الرمح اللدن . الوشيج : شجر الرماح . اي نطاعن بالرماح حتى تتكسر ، ونرد السيد عن قصده .

٤ -- كأين : بمعنى كم للكثرة . المحرم : ما حمي من كل شيء ، وما حرم من نساء واشياء .

٥ - الجفنات : ج . الجفنة : القصعة . الغر : ج . الغراء : البيضاء . اراد بها المشرقة من كثرة الشحم .

٦ - ها : للتنبيه . فبؤسى ببؤسى : اي جزينا السيئة بالسيئة ، والحسنة بالحسنات .

هذه احدى القصائد التي نظمت في الجاهلية وهي تمثل واقع الشاعر في تلك الحقبة من عمره ومدى اعتداده بنفسه وبقومه . وقد كان الفخر احد الاساليب الفنية التي تُعَبِّر عن زهو البدائي وترنّحه ببعض الخصال المأثورة في بيئته وفي النفس البشرية والتي كان يقتضيها واقع البيئة . وللفخر علاقة حميمة بالمدح والهجاء حتى كأن هذه الفنون هي وجوه متعددة لتجربة واحـــدة . والفخر يرافق النفس البدائية التي ترهوها الافعال في حدودها الجزئية وفي اللحظة التي تقوم في متنها ، وفيها تعبير عن النشوة والفرح يتخطى ناموس الوجود العام وشروط المصير البشري العادي والتسنم الى ذروة حيث يختبط المرء بالقدرة الفائقة وتجاوزه الآخرين ، يتقدم حيث يحجمون ويتفوّق حيث يُساقون ويتفرد بالنصر على ذاته وعلى عناصر الكون والطبيعة والحاجة والعـــوز والبطولة والامتناع على الآخرين . وهذا الفن مهما تمادى ، يظل مرتبطاً بموقف النفس البريئة التي تعاني ضنك الوجود وضيقه ، ولكنها تنتصر عليه بالثبات والصمود غير ناظرة في الهوة العميقة التي تُفجيها الحياة تحت قدمي ابنائها وغير حافلة بالزمن وحتمية الصيرورة والفناء ، فضلا عن الضعف الذي تحتضنه كل قوة في رحمها . لهذا كان الفخر اداة توافق النفس البدائية التي تعتلج الحيـــاة في احشائها وتصخب صخبها ويضج ضجيجها ، خانقاً الهمس الذي تبثّه الايام في سمع الحياة والذي لا قِبَل للانسان بالتنصت اليه ، الا ويشعر بالاندحار في اوج النصر والوهن في اوج القوة والفقر وهو في غاية الغنى . ومع ذلك فان للفخر فضيلة التفاؤل والغبطة وان كانت مولية حيث يشعر المرء انه ليس عبدا مستعبداً للضرورة واحكامها وانه لا يرضخ ويقتفي على الآخرين ولا يُحني عنقه للطبيعة ، بل انه يصدر عن ارادة وانه يكافح كفاحه ويرفض ويقوى على التبديل والتغيير . ولئن كان الفخر الذي أثر عن الشعراء يتردد عـلى معان شبه مكررة ، فذاك ان البيئة الواحدة والنفسية الواحدة فرضت عليه ذلك الاسلوب . فهي تعترض بالمشكلات ذاتها والقيم ذاتها ، مما وسم الفخر بقليل أو كثير من التكرار . ومعظم المعاني التي يرددها حسان في هـــذه القصيدة

وردت عند سواه الا انه طبعها بطابعه وبهرها بانفعاله ، فبدت على شيء من الجدة تثير النفس وتحركها .

والمعنى الاول الذي يعرض له هو معنى الجوار ، وكان الجاهليون يفخرون بالدفاع عن جارهم ، يبذلون الارواح لحمايته وكاد للجيرة سنّة جارية فيهم ، وهي من طبائع النفس التي تُزْجي صاحبها للدفاع عن المستضعف والفاقد العزم ، حيث لم يكن ثمة دولة بعد . وحسان لا يزال يُعدّ منزله للضيفان ، يقْدمون اليه ، فلا يردّهم ، أكان في حالة ثراء ام في حالة املاق . وكان الجاهلي لا يجد خيراً في المرء الذي يقري الضيوف في حال النعيم والكثرة ، وكان حاتم الطائي يبذل ماله حتى الفقر المدقع ويجد في ذلك السبيل الفعلي للكرم ، يُضام حتى يُقيل الآخرين عثرتهم. والنزاع القائم ثمة هو بين الفقر والغنى والبخل والعطاء ووجه الفخر فيه ان الشاعر تخطى شروط المصير البشري المألوف وبات يؤثر الفقر في سبيل الكرم حين يتدنّق الانسان ويحرص على ماله وان كان في حالة من الاكتفاء أو الثراء . وبذلك ينطوي الفخر على معاناة شبه وجودية من الصراع مع حتميات الحياة في العوز والاكتفاء وانه لا يذعن لما تفرضه عليه وانه لا ينقاد للضرورة بل انه يذل الضرورة كي يبقى حراً، يتصرف وفقاً ليقينه وبالنسبة الى القيم الانسانية التي يؤمن بها . وفي خلد الشاعر وفي وعيه او لاوعيه ان الفقر انما هو ضرب من الحتم الذي يرهق الانسان ويدعه يتخلى عن القيم التي تصون كرامته وتحفظ حياة الآخرين ، فضلا عن حياته . فاذا رضخ له واقام عند حدوده كانه انما امسى عبدا للحاجة والضرورة وهو اذ يبذل في حالة عسره انما يتصدى لعبودية الحياة والحاجة ، وينبري لها بارادته ويتعصى عليها بنخوته . فالعطاء حتى الاصابة بالفقر كان فعل حرية وارادة وصمود وان كان يتباهى به فأنه يعبر عن فرحه بسيادته الدائمة على نفسه وعلى الحياة .

**الفخر باحتساء الخمرة :**

وعلى غرار طرفة وعنترة ولبيد فانه يفخر باحتساء الخمرة . ووجه الفخر في ذلك لا يقوم وحسب على بذل المال في سبيلها وقد كانت غالية الثمن وانما التعبير عن فرحه بالوجود وعن تملي نشوة الحياة وكان شرب الخمرة والجأ في سنة الفروسية وطباعها كوسيلة للافصاح عن استخفاف الانسان بأمر الوجود وانه لا يحفل بالحياة وانه يحياها ويعانق الموت من دونهـا ، متى كان الموت سبيلا للكرامة . فهو يتعرض للموت ويستشف الحياة ويرتشف رحيقها ، دون ان يستذل له ، وبذلك يغدو شرب الخمرة فعل ارادة وحرية بخلاف ما هو عليه عند الاعشى . فالخمرة الفروسية تباين الخمرة الماجنة في انها تعين موقع الانسان من الوجود تعييناً ايجابياً وهو لا يحتسي الخمرة الا في لحظة تفرغه من شواغل القتال والمعارك . ولعل احتساء الخمرة والج في سياق ايمـان يصدر عنه ، وهو عدم الاحتفال بقيمة الحيـاة والايام التي تدرج في مدارج الملل والانتظار ، يحياها على هواه ويتخلى عنها ويولي حين يكون ثمن العيش الجبن والهوان . والبخل بالمال متأتٍّ عن البخل بالحياة ومن يبذل المال فهـو يبذل الحياة ايضاً ، مؤمناً بقدرة الانسان في الانتصار على العاهات والمصاعب التي تعترضه وانه قادر على ان يستدر من الحياة رزقاً آخر ، لانه لا يتقبل الوجود تقبلاً ويستسلم له استسلاماً بل يصنعه صنعاً ويسيره وفقاً لارادته . بالكرم لا يخشى المرء غائلة الفقر ، لانه هو الذي يكون غنياً وغير غني بارادته . وهكذا يكون بذل المال في سبيل الخمرة نوعاً من التمرس الفعلي القادر بالحياة وايماناً بجدارة الانسان في صنع مصيره ، كيفما شاء ومتى شاء . وذاك هو وجه الفخر الاناى في تجربة حسان وتجربة سواه من الفرسان الذين يشوقهم ما يفعله الانسان وقدرته على تحقيق ذاته ، فلا يدع العوائق تعترضه من سنة الحياة والقدر والبيئة والمجتمع . وكل معنى فخري يرد في هذا السياق وان تباينت طبيعته الخاصة به .

فنديم الشاعر وهو صنو لنفسه ، تمطر الخير كفّه جــواد لا يتقتّر ولا يتدنّق بالمال . والندمان ذاك كان وابحا في عمود القصيدة الخمرية ، اذ يطيب الحديث على الخمرة ، فلا تكون عملية فيزيولوجية وحسب ، بل حالة مــن التآلف بين نفس ونفس وتملي الحياة ونشوة الوجود . والندمان السخي كمــا وصفه الشاعر هو المؤمن بقدرة الانسان وتفوقه وحريته وهو شجاع لا يخشى غائلة الغد لان الغد ليس من صنع الصدفة او الاتفاق بل مــن صنع الارادة الانسانية . والسورة الشعرية المعبرة عن طرفة الانفعــال ماثلة في قوله ان يد نديمه تمطر الخير وفي توسل صيغ المبالغة والالفاظ الدالة على الغلو بطبيعتها الخاصة بها كلفظة خضرم . وهذا الكرم الذي ينهمر مطره تولد من ردة الفعل على الحكمة الواقعية التي تجد في الاحتراص وسيلة للنجاة من عبث الحيــاة وضعفها . بقدر ما يبخل الآخرون بقدر ذلك يبذل من دونهم ، اذ ان الكرم هو اوج الشجاعة . الا ان للخمرة ادبا اذا خرجت عنه كانت تفاهة وحمقاً ، وادب الشراب هو قسم من كرامة النفس وحريتها ، تصون ذاتها ولا تتهتك ولا تؤذي الآخرين . وقد يكون في ادعاء الكمال على هذا الغرار شيئاً مــن الغرور والهوس ، ولم يكن الشاعر لياخذ ذلك اخذاً فاجعاً ، اذ كان يزهوه ان يتحرر مما يرسف الآخرون في قيوده .

**الفخر بالعدد والعدة :**

وما دام الفخر فخراً فروسيا فلا بد من ذكر القتال وقد اوجز حسان شيمه وشيم قومه فيه بذكر السيوف والادراع والجمع الكثير ، فهو يفخر من الحرب بادواتها.وقد رأينا الشعر الجاهلي يُغْرق في هــذا الشأن ، وبخاصة في وصف الخيل . الا ان لحسان موقفاً نفسياً من الحرب يخفت فيه صوت العتو ويتخذها سبيلا للتدليل على شدة احتمالهم ومصارعتهم الارزاء والخطوب ونهوضهم من دون النوائب . وذاك ما نوهنا به قبلا اذ قلنا ان الفخر كان تعبيراً عــن

انتصار الانسان حيث كان يتوقع له ان يكبو ويعثر وصموده حيث كان يتوقع له ان يسقط ويتردى . وذكر الارزاء في ذلك المقام عميق الدلالة على النزعة الوجودية الخافتة التي تصدر عنها تجربة الفخر والتفوق في مقارعة الخطوب .

ومن ثم يُفَصّل الشاعر في مفاخر بني قومه . فهم كرام في الحضر والبداوة ويمثل عظمتهم بشماريخ رضوى . والتمثيل يتردد في متن القصيدة القديمة وكانت المادة المحدقة بالعربي تبقي في نفسه حالا من الانفعال او تترسب في قاع ضميره بحالة نفسية مبرمة اليقين . وجبل رضوى كان يدع في خلده معاناة السمو والبعد العالي الذي لا يطال ونوعاً من الشموخ والاستيلاء . تلك حالة فعلية وليست افتراضاً وهي صادرة عن الفطرة والبداهة والمعطيات الاولى لواقع النفس والحس . وبما ان الشاعر يعاني حالة الزهو ، فانه لا يعبر عنها بذاتها اذ تمحي وتتضاءل بين يديه ، وانما ينقلها عبر موقف يبدع مثل يقينها وحالتها في النفس . ولقد نزت الالفاظ بنزوة الشاعر وتحركت بانفعاله ، فدلت على المعنى وجسدته بايقاعها فضلا عن معانيها . ويبدو ان الالفاظ تتحرك في نفس حسان بحركتها وانه حميم الصلة بها ينثال عليه مما عايشه وما الفه والفته الناس فلا يغرق ولا يتعاظل فيه . الا ان الصورة الموحية لا تتيسر له دائماً فيهبط الى التقرير في مثل قوله : « نمنع حوضنا ان يهدما » ، حيث ركد الانفعال وبدت الصورة واهية . بخلاف ذلك فخره بأبناء قومه الفرسان ، فهم من اصحاب الانامل اللطيفة الضعيفة ، لم يتأدّ ذلك عن الخمول والتراخي في المهمات الجلى ، بل انه يقتحم القتال ، والمسك اي الطيب يرشح منه فضلا عن الدم . فهو من ابناء الترف والفروسية في آن معاً ، يبذل حياته في سبيل الكرامة وحياته ليست مملقة كابناء التراب . ولقد لاحه قراع الكماة اي انه لا ينفك ينهد من قتال ، ينازل خصماً وخصماً حتى انتهك لونه وتغير وان كانت النعمة حافلة عليه.

فحسان يفخر بالنعيم والفروسية في آن معاً وقد اثر لفظة الاشاجع على الاصابع لانها الادل على البطولة وممارسة الصعاب . وهكذا فان فخر حسان يحمل هالة من التأثير في متن عبارته وحيوية الالفاظ كانها تنطوي على ما هو انأى من معناها . الا ان فخر حسان يمتاز بنوع من الشعور بالتفوق الخاص ، المح اليه في قوله : « لنا حاضر فعم » . فهو يفخر بالتحضر ثم يردف بذكر النعيم في الاشارة الى الطيب والى رشح العندم حين تلفح الشمس ظهورهم . وهذا الفخر بالتحضر والنعيم هو من مبتكرات حسان ، اذا كان شائعاً ان الفروسية لا تنمو في البيئات المترفة وانها ابنة الشظف والقسوة والبداوة . وما دام الفخر جارياً في كل ناحية فقد استقطب حسان ناحيتي الترف والفروسية اي التفوق المادي والنفسي . وكما فخر بأبنائه الحاضرين يفخر بأجداده الاولين من غساسنة وملوك عبر هالة من الانغام التي تواكب المعنى وتسير سيره وتضاعف من وقعه . فالشحنة النفسية الطافرة من وجدانه تزكي اللفظ وتشحنه بحركتها ، فيغدو عميق البث والتأثير . وهم لا يرقون الى السيادة بالاسم بل بالتفوق والسيادة فيهم ، إنها لصاحب المروءة وان قل ماله . وتلك سنة فضلى في تقييم الناس باخلاقهم ونهودهم للخير بدلا من الاعتصام بحبل المال الواهي .

وعلى غرار القصيدة الجاهلية فان المعاني تتكرر وتتنافر وتلتقي على المعنى الواحد وتنأى عنه ، فحيناً يفخر بالضيافة وحيناً بالنجدة وحيناً بترئيس صاحب المال ثم تراه يرتد الى ذكر بطشهم بالاعداء واعداء حسان مثل اعداء عنترة من الاقوياء المتفوقين :

أَلَسْنَا نردّ الكبْشَ عن طيّة الهوى   ونقلب مرّانَ الوشيجِ مُحَطَّمَا

اي انهم يردون اسد الاعداء عن رغباتهم في النيل منهم والطمع فيهم ويحطمون الرماح المتشابكة في معترك القتال . وهذه من المعاني الفخرية العامة ولا تختص بخاصة في قوم حسان كما كان دابه . الا ان النغم النفسي يهيل على المعنى ذاتية ويطرح عليه رداء الجدة كما بدا لنا في معظم الابيات السابقة . فهم

عريقون في المجد ، أباً عن جد وعن ابن اخت ويبلغ ذروة الوجدانية والنشوة في قوله :

لنا الجفنات الغرّ يلمعْنَ في الدّجى    واسيافُنا يقطرْنَ من نَجْدة دَمَا

وفي هذه الصورة المتدفقة من الذاكر ومن الرؤيا الداخلية الخارجية تسطع في ذهنه وخياله قدور بني قومه ، تلتمع في الغداة الباكرة لاطعام الجياع فيشعر من ذلك بنشوة التفوق والاقبال وتتراءى له اسيافهم وهي تقطر دما في سبيل النجدة وليس طمعاً بالغزو والفيء والغنيمة . فهم في غاية القــوة والكرم ، القصاع الملتمعة في الضحى تنم عن اجتيازهم عتبة الهم الذي يعتري من الرزق. واكتساب الرزق والتحرر من همه في تلك البيئة يدل على ان القوم لهم مـــن الحكمة والشجاعة ما يرفعهم عن مستوى الاملاق بين يدي الحياة والعجز عن تحصيل العيش خمولا وتخلفاً في ممارسة التفوق عــلى متن الوجود . وفي عهد حسان كانت المعاني المدحية قد ادركت ذاتها وبات الشاعر يتبارى في تخريجها تخريجاً جديدا . لذلك جعل اسيافهم تقطر دما من الهرع الى النجدة ، على غرار عنترة الذي قال «واعف غند المغنم» اي انهم يقاتلون في سبيل قضية وليس في سبيل قنص ارزاق الآخرين وقد تخطى بفخره مرحلة الضرورة والدفاع عن النفس الى مرحلة الاختيار في سبيل القيم والمباديء المثلى .

وهم لا ينطقون الخنا ولا يتكلمون الا بالمعروف . والنطق بالخنى انما هو ايضاً تعبير عن حالة من الاضطرار وفقدان الحرية وكذلك معاملة الآخرين بالمثل وهي تنم عن القدرة والحرية وانهم لا يغضون عن املاق ووهن . وتبقى صورة الضيافة التي ترسمها مفعمة بالبدائية والتفاؤل والتفوق ، فحين تجدب السنة وتغبر آفاق السماء وتعروها الحمرة فان قدور الصاد بين بيوتهم كجماعات الخيل وكان مرتادي ضيافتهم يرتادون بئراً عميقة لا ينضب معينها .

ومهما يكن فان حساناً اقتفى على آثار الآخرين في معاني المدح ، لكنه تميز بالصدق والانفعال المبدع الذي يبدع نغمه وعبارته ورؤياه الحسية العميقة .

## نموذج من الشعر السياسي

### خفَّ القطين للأخطل

خفَّ القطينُ فراحوا منكَ او بكَروا ... وأزعجتهم نوىً في صَرفها غِيَرُ ١

إلى امرىءٍ لا تُعدِّينا نوافلُــهُ ... أظفرهُ اللهُ ، فليهنِىء له الظفر ٢

الخائض الغمرَ ، والميمــونُ طائرُه ... خليفةُ الله يُستسقى به المطر ٣

وما الفراتُ — إذا جاشت حوالِبُهُ ... في حافتيه ، وفي اوساطه ، العُشَرُ ٤

وذعذعته رياح الصيف واضطربت ... فوق الجاجىء مــن آذيّه غُدُرُ ٥

مُسحنفرٌ من جبال الروم ، يستره ... منها أكافيفُ فيها دونَه زَوَرُ ٦

يوماً — بأجودَ منه حين تسألُــهُ ... ولا بأجهرَ منــه حــين يُجتهر ٧

مقدَّمٌ مائتي الفِ لمنزلـــه ، ... ما إن رأى مثلهم جِنٌّ ولا بشر ٨

يَغشى القناطرَ ، يبنيها ويهدِمها ، ... مُسوَّمٌ ، فوقه الراياتُ والقتَرُ ٩

حتّى يكونَ له بالطفِّ ملحمــةٌ ... وبالثويّة لم يُنبض بها وتَر ١٠

---

١ — خف : أرتحل . القطين : أهل الدار . راحوا : ذهبــوا أو رجعوا عشاء . بكروا : أرتحلوا باكراً . الصرف : التقلب والمصيبة . غير الدهر : أحداثه .

٢ — تعدينا : تخلينا . النوافل : العطايا .

٣ — الغمر : الماء الكثير ، أو الظلمة الشديدة . والمقصود هنا : المعارك . الميمون : طــائره المبارك ، الموفق .

٤ — الحوالب . : الامواج . العشر . : شجر .

٥ — ذعذعته : حركته تحريكاً شديداً . الجآجىء : جمع جؤجؤ ، وهو صدر الطائر أو السفينة. الآذي : مرتفع الموج .

٦ — المسحنفر : السريع . الأكافيف : الجوانب المرتفعة . الزور : الميل . الاعوجاج .

٧ — يجتهر : يستعظم .

٨ - مقدم مائتي الف : سائق مائتي الف جندي .

٩ -- المسوم : الذي فيه علامة تميزه . القتر : الغبار .

١٠ — الطف والثوي : موضعان قرب الكوفة . لم ينبض بها وتر . ولم ترم فيها السهام . كناية عن التحام الجيشين ، لأن النبال ترمي قبل الاشتباك بالرماح والسيوف . المعنى . أن جيش عبد الملك يبلغ الى العدو دون مداورة ودون تأخر .

وتستبينَ لأقـــوامٍ ضلالتُهم ويستقيمَ الذي في خده صَعَر ١

ثم استقلَّ بأثقال العراق ، وقـــد كانت له نقمةٌ فيهم ومُدّخر ٢

في نبعةٍ من قريشٍ يعصبون بهـــا ما إن يوازى بأعلى نبتها الشجـــر ٣

تعلو الهضابَ ، وحلُّوا في أرومتها أهلُ الرِّياء واهل الفخر إن فخروا ٤

حُشدٌ على الحقِّ عيّافو الخنى ، أُنفٌ إذا ألمت بهم مكروهـــةٌ صبروا ٥

أعطاهمُ الله جَدّاً يُنصَرون بـــــه لا جَدَّ إلا صغير ، بعدُ ، مُحتقر ٦

لم يأشروا فيه إذ كانوا مواليـــهُ ولو يكونُ لقومٍ غيرهم إشِروا ٧

شُمسُ العداوة حتى يُستقادَ لهـــم وأعظمُ الناس أحلاماً إذا قَدَروا ٨

لا يستقل ذوو الأضغان حربَهـــمُ ولا يُبيَّنُ في عيدانهم خَـــوَر ٩

---

١ – الصعر : ميل الخد عن النظر الى الناس ، تهاوناً وتكبراً .

٢ – النقمة : البطش . المدخر : ما خبيء للاعداء من بطش للمستقبل . يشير الى احتلال عبد الملك العراق بعد قتل مصعب بن الزبير .

٣ – النبعة : شجرة صلبة . يعصبون بها : يحيطون بها . شبه بني أمية بشجرة النبع الصلبة ، وراعى فشبه البيوتات الاخرى بالشجرة الذي لا يستطيع أن يبلغ علاها .

٤ – الأرومة : أصل الشجرة . الرياء : الشرف .

٥ – الحشد : المأخيون . العيافون : التاركون . الخنى : الفحش في الكلام . الأنف : المترفعون عن العار .

٦ – الجد : الحظ . المعنى : اعطاهم الله حظاً يتضاءل دونه حظ الآخرين .

٧ – يأشروا : يبطروا . الموالي : الأسياد ، الاصحاب .

٨ – الشمس : الأشداء . يستقاد لهم : يخضع الناس لقيادتهم . الأحلام : جمع حلم ، وهو الصبر والعقل

٩ – يستقل : يتحمل . الأضغان : الاحقاد . الخور : الضعف .

همُ الذين يبارون الرّياحَ إذا قلّ الطعامُ على العافين، او قتّروا ١
بني أميّةَ نعماكمُ مُجلّلَـــةٌ تمّتْ، فلا منّةٌ فيها ولا كدر ٢
بني أميّةَ قد ناضلتُ دونكمُ أبناء قوم، هم آووا، وهم نصّروا ٣
أفحمتُ عنكم بني النجار، قد علمت عُليا معدٍّ، وكانوا طالما هدروا ٤
حتّى استكانوا، وهم مني على مضضٍ والقولُ ينفُذ ما لا تنفذ الإبَـــرْ ٥
بني أميّة إنّي ناصحٌ لكـــمُ فلا يبيتنّ فيكم آمناً زفـــر ٦
واتّخذوه عدوّاً، إنّ شاهدهُ، وما تغيّبَ من أخلاقه، دعَر ٧
إنّ الضغينة تلقاها وإن قدُمَت كالعرّ يكمنُ حيناً ثم ينتشر ٨
وقد نُصِرْتَ، أميرَ المؤمنين، بنا، لمّا أتاك ببطن الغُوطة الخبر :
يُعرفونك رأسَ ابن الحُباب وقد أضحى، وللسيف في خيشومه أثر ٩
لا يسمعُ الصوتَ، مُستكناً مسامعهُ وليس ينطقُ حتّى ينطقَ الحجر ١٠

---

١ العافون : الذين يطلبون الطعام . قتروا : أقتروا وضيقوا على أنفسهم : يشير الى كرم الأمويين .
٢ – مجللة : عامة ، شاملة . المنة : التقريع بالإحسان .
٣ – يعني بابناء القوم : الانصار الذين آووا النبي ونصروه حين هاجر الى يثرب . ويشير هنا الى هجائه الانصار دفاعاً عن الأمويين .
٤ – أفحمت : أسكت . بنو النجار : جماعة من الانصار . قوم حسان بن ثابت شاعر النبي . عليا معد : قريش . هدروا : رددوا الكلام كثيراً ، ترديد البعير صوته في حنجرته .
٥ – استكانوا : خضعوا . المضض : ألم المصيبة .
٦ – زفر : ابن الحرث بن كلاب الكلابي .
٧ – الشاهد : اللسان . الدعر : الفساد .
٨ – العر : الجرب . يشبه الحقد بالجرب الذي يستتر قليلاً ثم ينتشر .
٩ – ابن الحباب : من قيس عيلان قتله التغلبيون في نصرة الامويين . الخيشوم : أقصى الانف .
١٠ – مستكناً مسامعه : أصم .

وقيسَ عَيلانَ حتى أقبلوا رقصاً فبايعوكَ جِهاراً بعدما كفروا [١]

فلا هَدى الله قيساً من ضَلالتهم ولا لَعاً لبني ذكوانَ إذ عثروا [٢]

وقد أصابت كلاباً من عداوتنا إحدى الدواهي التي تُخشى وتنتظر

أمّا كليبُ بن يربوعٍ فليس لهم ، عند التفارطِ ، إيرادٌ ولا صَدَرُ [٣]

مُخلّفون . ويقضي الناس أمرهمُ وهم بغيبٍ وفي عمياء ما شعروا [٤]

قومٌ أنابت اليهم كلُّ مُخزيةٍ وكل فاحشةٍ سُبّت بها مُضَرُ [٥]

واقسم المجد ، حقاً ، لا يحالفُهم حتى يحالف بطن الرّاحة الشَّعرُ .

**العوامل المؤثرة في سيرته وشعره :**

أولاً – **نشأته** : نشأ الأخطل ، في عهده الأول ، نشأة دلال وحنان ، إذ كان وحيد أمه . تفيض عليه بعاطفتها ، وتؤثره بكلّ خير ، ثم توفيت والدته أو طُلّقت فأقام في كنف زوج والده التي جعلت تخص ولديها عليه بالعاطفة والمعاملة ، وترسله في رعاية الماشية . وكان الفتى يحتال لنفسه ، فينال بعض الطيّبات ويلقى من أجلها العقاب والتقريع .

---

١ – رقصا : مسرعين .

٢ – لا لعا : لا اعانهم الله .

٣ – كليب بن يربوع : قوم جرير . التفارط : التسابق ، وهنا : التسابق الى الماء . أورده الماء إيراداً : جعله يقصد اليه . الصدر : الرجوع عن الماء .

٤ – المخلفون : المتروكون وراء الناس . المعنى : يقضي الناس أمورهم الهامة ، وكليب بن يربوع لا يشعرون ، لأن رأيهم غير مطلوب ولا مسموع .

٥ – أنابت : أقبلت .

ثانياً — **طبعه** : تذكر الروايات القديمة أن الأخطل طُبع على طبع المراغمة والهجاء ، وبدا عليه ذلك ، منذ صغره ، اذ هجا أمَّه وابني جعيل وأمَّهما ، وتعرّض لشاعر بني تغلب الأكبر المقيم في بلاط الأمويين كعب بن جعيل وما عتَّم أن ظهر عليه وأخمد ذكره .

ثالثاً — **انتسابه الى قبيلة تغلب** : كان التغلبيُّون الذين ترعرع بينهم الأخطل أقوى القبائل العربيَّة ، حتى قيل : « لو تأخر الاسلام ، قليلاً ، لأكلت تغلب العرب » . وكانت تغلب تزدهي بماضيها العريق في القتال وكثرة عددها ، كما عبر عن ذلك عمرو بن كلثوم في معلَّقته الشهيرة . ولقد اقتبس من ماضي قبيلته وحاضرها الزهو والفخر يعبر عن ذلك بمفاخره وأهاجيه ويبثُّه بثاً غير مباشر في مدائحه .

رابعاً — **اتصاله بالأمويين** : عندما استتبّ الأمر لمعاوية ، إثر مبايعة الحسن بن عليّ له ، أخذ بعض الأنصار يناوئونه ويثلبونه وأهله بأهاج كثيرة كان يتحلَّم عنها ويعف عن معاقبة ناظميها ، إذ كان يؤثر المنازعة بالشعر ، على المنازعة بالسيُّوف . إلا ان ابنه يزيد لم يكن يتجلَّد تجلُّد أبيه ، فاستدعى الأخطل وحضَّه على مهاجاة الأنصار ، ففعل وأسكتهم في قصيدة اذاعت ذكره في الناس ، وأخملت ذكر من دونه . ومنذئذ أصبح شاعر البلاط الأمويّ ، يقرَّب إلى الخليفة فيخلع عليه ويقدِّمه .

خامساً — **علاقة قبيلته بالأمويين** : أثار الأمويُّون العصبيَّة القبليَّة التي كان الاسلام قد أخمد جذوتها حيناً ، للتمكين لملكهم المتزعزع ، فمالت تغلب اليهم ، فيما مال أعداؤها القيسيُّون إلى ابن الزبير ، عدوّ الأمويين ، وانضمت اليهم قبيلة سليم . وبذلك غدا الأخطل ناطقاً باسم قبيلته وباسم الأمويين ، معاً ، مما وسَّع له في مجال الفخر .

**إيجاز القصيدة** : استهل الأخطل قصيدته بذكر الارتحال والتنائي ، وتشبه بشارب الخمرة ، مستطرداً إلى وصفها بنحو ثلاثة أبيات . ثم يعود فيذكر

الارتحال من جديد وتنكب النساء عن الرجل عندما يلم به الشيب ، حتّى انتهى إلى عبد الملك . فجعل يمدحه . مبالغاً بفضائله ، وقوة جيشه ، جاعلاً جنوده من الجنّ . وقد نسب إليه . بالاضافة إلى ذلك ، فضائل دينيـــة ، اذ صوّره مجاهداً في سبيل الدين والبطش بالكفار . ويذكر أيضاً إخضاعه لأعدائه وفتكه بجيشهم مستطرداً إلى بني قريش ، واصفاً فضائلهم ، وفضائل بني أمية بنحو ثلاثة عشر بيتاً . بعدئذ ينصرف لمخاطبة امير المؤمنين ، معدّداً مآثر تغلب التي حاربت . دائماً . إلى جانب الأمويين ، ويهجو كليباً بن يربوع الذين مــا انفكوا يناوئون الخليفة .

تقسيمها : المطلع التقليدي (١) . مدحه بالكرم ويمن الطالع (٢ — ٣) . وصف كرمه : (٤ — ٧) — وصف بطولته : (٨ — ١٢) — مدح القريشيين : (١٣ — ٢٠) — ذكره لفضله عليهم : (٢٢ — ٢٤) — نصحه لهم : (٢٥ — ٢٧) — ذكر مآثر قومه : (٢٨ — ٣١) — هجاء القيسيين : (٣٢ — ٣٦) .

## تحليل المطلع التقليديّ :

١ — يقع هذا المطلع . أصلاً في حدود أبيات عديدة يصف فيها الطلل ويتشبّه في ذهوله بالسّكران الّذي صرعته الخمرة . ولقد خصّ هذا المطلع بذكر فراق الأحبة . على ما هو مأثور في مطالع الشّعر القديم . ثم عرّج على وصف المدح . مستهلاً بوصف كرم الخليفة ويمن طالعه .

٢ — مدح الخليفة بالكرم واليمن (٢ — ٣) — باشر ذلك بقوله :

إلى امرىء لا تعدّينا نوافله      أظفره الله فليهنأ له الظفرُ

فالاخطل يصرّح بان الله قد أظفر عبد الملك . وهذا المعنى يبدو عاديّاً ، طبيعياً . بالنسبة الينا . اما بالنسبة إلى الأمويين . فكان كثير الأهمية . لأن هؤلاء جعلوا يدّعون ان السلطة هي هبة من لدن الله ، وان الله هو الذي يقدر

الأمور وليس على الشعب سوى الطاعة . وهكذا ، فان الأخطل بالرغم من كونه مسيحياً ، كان يعرف المعاني التي توافق الدين الاسلامي وهوى الأمويين الذين كانوا يشجعون الجبريّة وما فيها من دعوة الاذعان لمشيئة القدر .

ذلك ، جميعاً ، يدلنا على طبيعة المدح السياسي في شعر الأخطل ، اذ انه يلتفت إلى المعاني التي تُشوّق الممدوح ، فيؤكدها له ، منعماً فيها بالغلوّ .

أمّا قوله « الميمون الطائر » فيعود إلى عادة جاهلية ، كان العرب يستطلعون بها مصير الأمور ، بعد ان يطلقوا الطير ، فاذا اتجهت صوب اليمن تيمنوا ، أما اذا اتجهت صوب الشام ، تشاءموا . فالطائر الميمون هو الذي يبشر بالخير والنجاح . وذلك يعني ان الخليفة يكاد لا يلمّ بأمر حتى يحققه . وكذلك قوله ، « يستسقى به المطر » . فالخليفة لكثرة تقواه وصفاء طويته ، دنا كثيراً إلى الله ، حتى انه اذا غضب — والعرب يعتقدون ان انحباس المطر هو دلالة على شدة غضب الله — فان القوم يستسقون به لان الله يستجيب لتقواه . وهذا المعنى الديني السياسي كان يُعجب الأمويين غاية الاعجاب ، لأنه يوافق هواهم .

وعلى الجملة ، فان الأخطل ، خلال مدحه السياسي ، لم يكن مبتكراً ، وانما اتخذ المعاني التي كانت شائعة منذ الجاهلية ووقعها بما يتفق والمناسبة التي يتصدّى لها ، ذلك ان المعاني التي تلمّ بالمطر ليست معـــاني حضرية ، لأن الحضري لا يتحسّر به ظمأ للماء ، ولم يتولّ الشاعر هذه المعاني ، إلا لأنها انتقلت اليه عبر التقليد . فالصفة التي نماها لعبد الملك ، كانت تصدق في شيخ القبيلة الجاهلية أكثر مما تصحّ في خليفة يعيش في حواضر الشام على ضفاف بردى ، كأنه يعيش في جنة غناء . فالشعر السياسي خاصة ، والشعر الأموي عامّة لم يكد يتحرّر من وطأة التقليد الذي أسرف به الشعراء السابقون .

### ٣ — وصف بطولته : (٨ ١٢)

بعد هذه المعاني الانسانية الدينية يشرع الأخطل بتصوير الخليفـــة صورة

تخالف الصورة الأولى . في تلك الصورة كان إماماً ، وكان قريباً الى الله حتى انه يستسقي بتقواه المطر . ولكنه الآن سيلجُ به الى اجواء الملحمة والاسطورة مصوّراً شجاعته في الحروب بقوله (١) :

«مقدَّمٌ مائتي ألفٍ لمنزلـــةٍ ما أن رأى مثلَها جنٌ ولا بشرُ»

هذا البيت ينبري بالقصيدة الى فلذة ملحمية تتسامى ، خاصة ، عندمـــا يصبح الجنود خارقين مروّعين ليسوا بشراً وليسوا جنّاً ، بل هم أعظم من البشر فضلاً عن الجن . وهذا المعنى غلو وتصاعد من المعنى الذي ألمّ به النابغة بقوله واصفاً النعمان :

«وخيس الجنَّ إني قد أذنتُ لهم يبنون تدمر بالصُّفَّاح والعمَد»

لقد توسل الشاعران بالجن . فبينما اكتفى النابغة بهـــم ، نرى الأخطل يتجاوزهم ولا يرضى بأن يكون جندُ الخليفة عبد الملك من البشر أو من الجنّ ، بل اسمى منهم جميعاً . وذلك مجاراة لسنّة الشعر العربي الذي تكثر فيه المبالغة وتتعاظم . حتى ان الشاعر اللاحق لا يرى لذاته فضيلة اذا لم يعثر على معنى يبزّ به المعنى الذي سلف في شعر من قبله . وقد استمرت هذه الصورة فـــي الأبيات التالية حيث يقول :

يَغْشَى القناطرَ يَبْنيها ويَهْدِمُها مسوّمٌ فوقه الراياتْ والقطـــرُ
فتستبينَ لأقـــوامٍ ضلالتُهـــم ويستقيم الذي في خدِّه صَعَـــرُ

ان الصورة التي مثل بها الخليفة ، هادماً ، بانياً ، عبر الرايات والغبار ، تمثل معنى البطولة الذي يريد الشاعر ان يرسمه للخليفة . وهذه الميزة أي تصوير المعنى تصويراً . كانت شائعة في الأدب الجاهلي ، عامة ، وشعر النابغة خاصة ،

---

١ – تنز . ان مدح وصفه لحرمه إلى النهاية لضرورة الدراسة .

فاذا أراد النابغة أن يقول ، مثلا ، ان وعيد النعمان يؤذيه ويرهبه ، يمثل ذلك بصورة الأفعى التي تساور وتعطب دون ان تنجح فيها حواية أو رقية . ولقد جرى الأخطل على الغرار ذاته . فعوضاً عن أن يقول لعبد الملك إنه بطل ، جعله يتصرف تصرف البطل أو وصفه في مشهد بطولي ، يبني القناطر ويهدمها بينما تداخلت الرايات حواليه . وكذلك نراه يستمر في رسم هـذه الصورة ولكنه يواجه بها الأعداء ويتوسّل فيها بالمعاني التي توافق الدين ، خاصة عندما يقول : « فتستبين لأقوام ضلالتهم » . فالخليفة لا يحارب في سبيل الحرب والغنائم او السلطة ، بل في سبيل الدين ورد الضالين والكفار الى حظيرة الامام . وهكذا ، يبدو الأخطل مرة ثانية وقد اتخذ موقفاً اقتضاه عليه واقع السلطة والدين والسياسة ، قائلا ما قد لا يؤمن به في سبيل تعظيم الممدوح وتأكيد الأقوال التي يتمنى ان تقال له . وقد كان ذلك مشتركاً بين الأخطل والنابغة. فالنعمان كان يودّ ان يؤكد قوة جيشه وتفوقه ورهبته ، فجعل النابغة يتصاغر ويتدنى ليُكبر النعمان ويحقق له ما يتمنى ان يبلغه . وكما ان النابغة ضحّى بكرامته ، في مدحه ، نرى الاخطل يوشك ان يضحّي بدينه في سبيل ممدوحه ايضاً . فهذان الشاعران يقولان ما ينبغي ان يقال أو ما يوافق هوى الممدوح متسخرين او مداجين .

أما ذروة الملحمة فتظهر في قوله :

« حتى يكونَ له بالطفِّ ملحمةٌ وبالثويّة لم ينبض بها وتَرُ »

إن الملحمة هي الموقعة التي تجري بين جيشين وجهاً لوجه وجسداً لجسد . أو كما يقول الأخطل : « إنها المعركة التي لا ينبض بها وتر » أي لا يستعمل فيها القوس . وهذه المعارك تدلّ ، عادة ، على الاستبسال والشجاعة اكثر من معركة الأوتار والقوس ، لان من يحارب بالقوس والوتر كأنما يداور ويلتف أو كأنه يخشى التصدي للموقعة بذاتها . اما من يلتحمون فيها ، فانهم لا يخشون الموت . وهذا هو وجه المديح في قول الأخطل .

ولعل ميزة هذا البيت فيما يشتمل عليه من واقعية وتقيّد بالاعلام ، اعلام الأشخاص فضلا عن اعلام الامكنة . ففي البيت السابق نرى اسميّ علم ، هما الثويّة والطفّ ، فكأن هذه الأسماء تربط الافكار المدحيّة المجردة بالواقع ، وتجعلها خاصة بعبد الملك من دون سواه .

ومهما يكن ، فان الأخطل يمازج الصورة المثالية ، المطلقة ، بصورة او بخطوط من الواقع الخاص الذي لا يصح الا في الممدوح من دون سائر الامراء وذوي السلطة .

ومجمل القول في وصفه لبطولته أنه نما إليه الصفة الخارقة التي تدعه متفوقاً لا يقهر .

مدح الأمويين : ( ١٣ – ٢٠ ) : ذاك كان مدحه للخليفة نفسه ، وفي هذا المقطع يتعرّض لبني قومه القرشيين ، فيمدحه بهم . وآية ذلك أنّ الخلافة كانت قد غدت أمراً وراثياً في بني قريش وفي أقربهم الى النبي . وهو إذ يخصّهم بمثل هذا المدح إنما يمكن للخليفة به ، شأنه في ذلك كشأنه في تكراره لذكر أمر الله الذي يصدر عنه وايثاره له بالنصر واليُمن ، وكأني به لا يمدحه ، بل يؤدي له البينات التي تجعله الأحق بالخلافة . وقد استهلّ مدحه له بأصله في قوله :

في نبعة من قريش ، يعصبون بها ما إن يوازى بأعلى نبتها الشّجر

وقد شبه بني أمية بشجرة صلبة ، عالية ، ومثّل البيوتات الأخرى بالنسبة إليها . أي ان نبت القرشيين يسمو على أية شجرة ، من دونه . وهو لا يزال يجاري بذلك خطّ الغلوّ الذي يمثل تفردّه بكل مأثرة . وقد جعل الأمويين أفضل قريش ، وجعل القرشيين أفضل الناس . وهذا المعنى لا ينطوي على ابتكار أو جدّة ، إذ أن شعراء المدح والسياسة تداولوه ، كمعظم المعاني . الا ان فضيلة الشاعر فيه أنه أدرك منه أقصى غايته ، وخرّجه تخريجاً ذاتياً . أما قوله :

تعلو الهضاب وحلّوا في أرومتها أهل الرياء وأهل الفخر ان فخروا

فلا يعدو أن يكون استكمالا للمعنى السابق وتمثيلا لـــه مع إضفاء بعض التفاصيل .

وإذا كان هذا المعنى مبذولا ، فان الشاعر يوغل في إضفاء الصفة الانسانية لمعانية ، إذ يقول : « حُشدُ على الحقّ » ، أي أنهم لا يقاتلون للقتال أو طمعاً بالمال أو شهوة للسلطة ، بل ان قوّتهم هي قوّة عاقلة تمكن للحق وتشهد له .

وقد ورد امتداحهم بالحقّ تأكيداً لأحقيّتهم بالخلافة ، فهم لا يقاتلون طمعاً بها ، بل لاحقاق الحق فيها والى مثل هذا القول كان يشير العلماء إذ يقولون : « إن البلاغة هي التعبير عن مقتضى الحال » . ويمضي الشاعر فـــي نعتهم بالنعوت التي تُضفي عليهم هالة معنويّة ، منوّهاً بابتعادهم عن الفحش والمنكر ، أي أنهم لا يأخذون بالجانب اللّين السّهل من الحياة ، فيقبلون على المجون ويعاقرون اللذة ، بل إنهم ينصرفون الى الجلّى .

ولعلّ أفضل ما يردف به إثر هذا الزّعم قول البحتري : « أعذب الشعر أكذبه » ، إذ ان الشاعر يدرك أن معاوية امتطى كلّ باطل وجَوْر ورشوة ، كما ان ابنه يزيد هو أول من استنّ سنة اللّهو في الاسلام ، إذ كان يعاقر الخمرة ويبني في الصحراء قصور اللّهو والخلاعة . والكذب في الشعر لا يعني التزوير والشهادة للباطل ، بل هو ضرب من الغلوّ يتولّد من تلمّس الحقائق بالانفعال والحدس . والأخطل بذلك كالنابغة ، جانَبَ الحقيقة وأزرى بها ، فافتقد شعره مبرّره الانساني ، إذ الشعر ، في نهاية مطافه ، لا يعدو أن يكون شهادة للحقيقة وتعبّداً لها .

أما الشطر الثاني حيث يقول : « إذ ألمّت بهم مكروهة صبروا » فيصحّ في بعضهم حيناً ، إذ أثر عنهم الحلم في مواضعه والعنف في مواضعه . وكان

عبد الملك يخطب فيقول : « من قال لنا برأسه كذا ، قلنا له بسيفنا كذا ».
ولعلّ الشاعر استدرك الاشارة الى ذلك في بيت لاحق إذ قال :

شُمس العداوة ، حتى يُستقادَ لهم  وأعظم الناس أحلاماً، اذا قدروا

فهم يعنفون بمن يخرج عن سلطانهم ويعفّون عمّن يقع في أيديهم ويستذلّ لهم . أي أنّهم يعفون عند المقدرة ، إذ لا حلم في العفو من دون ذلك ، كما استدرك المتنبي إذ قال :

كلّ حلم أتى بغير اقتدار  حجّة لاجىء إليها اللئام

ويعود الشاعر إلى تعليل انتصارهم وتفوّقهم ، فيُنميه إلى قدر قدّر لهم من الله ، آثرهم به :

اعطاهم الله جدّاً ينصرون به  لا جدّ إلا صغير ، بعد ، محتقر
لم يأشروا فيه إذ كانوا مواليَه  ولو يكون لقوم غيرهم أشروا

والجدّ هنا بمعنى الحظّ فكأنه يلمح بذلك إلى أنهم قوم الله المختارون ، مترجحاً بين المديح الديني والسياسي ، مازجاً أحدهما بالآخر . فالتنويه بايثار الله لهم يمنحهم تفوّقاً دينياً وسياسياً ، معاً ، إذ الاسلام هو دينٌ ودولة . ثمّ إنه عقّب على ذلك بنعتهم بالتواضع أي أن خمرة السلطة لم تُسكرهم ولم تبطرهم . فالامويون قد جمعوا غاية القوة الى غاية العقل .

وفي النهاية يمتدحهم بالكرم ويقول إنهم يسبقون الريح ويبارونها ، فهي تنزل الفقر والضيم ، وهم يحملون الخير والنجدة ، والمعنى تقليدي ، منهوك :

هم الذين يبارون الرِّياحَ إذا  قلّ الطعام على العافين أو قتروا

**ذكره لفضله عليهم : (٢٢ — ٢٤)** : يستهلّ الشاعر هذا المقطع بذكر نعم الأمويين عليه ، يؤدونها ويغدقونها ، دون منة ولا كدر . وهذا البيت لم يحشر في صدفة النظم ، بل إنه أحكم توقيعه قبيل تفاخره بخدماته لهم ، حتى

تستقيم معـــادلة الفضل بينهم . وفضيلة الأخطل في معانيه أنه يُوقِّعهــا توقيعاً نفسياً يطرب له الممدوح . وهو لا يستكين استكانة النابغة ولا يستذلّ له ويتشبه بالعبد ، مضائلا من قدره ليعظّم من قدر الممدوح . بل إنه يرفع هامته كبراً . فهو ليس شاعر بلاط يتلقف فتات مائدة الملوك ، بل إنه سفير قبيلته العظيمة تغلب التي تدافع عن الأمويين بسيوفها ، كما يدافع هو بلسانه :

بني أميّة ، قـــد ناضَلْتُ دونكم    أبناء قوم هم آووا ، وهـــم نصروا
أفحمت عنكم بني النّجار ، قد علمت    عليا معدّ ، وكانوا طالما هدروا
حتى استكانوا ، وهم مني على مضض    والقول ينفذ مـــا لا تنفذ الإبرُ

ولقد أشار هنا الى هجائه للأنصار ، راداً على كعب بن ثابت الانصاري بمثل قوله :

ذهبت قريش بالمكارم والنّـــدى    واللّؤم تحت عمائـــم الأنصـــار
واذا نسبت ابن الفريعة خلتـــــه    كالجحش بين حمارة وحمـــار

وقد كان لهذا الهجاء وقعه الحاد على الأنصار ، فوفدوا عـــلى معاوية ، ورفعوا عمائمهم وقالوا له ماذا ترى ؟ فقال : « لا أرى إلا خيراً » . وأباح لهم لسان الأخطل الذي هرع الى يزيد فطيّبه وأمّنه . والشاعر يسمي هجاءه للأنصار نضالا منه للأمويين ، فكأنه كان يقاتل من دونهم ويعرّض نفسه للهلاك . ويتعاظم المعنى من المقابلة بين طرفيه . فمن جهة نقع على نضال الشاعر ومن جهة ثانية ، يعظّم من أمر المهجوين : « ابناء قوم هم آووا وهم نصروا » على غرار عنترة ليضاعف من شجاعته وفضله . وليس تنويهه بفضل الأنصار في إيواء النبي ومناصرته ، ومجاراته التعاليم الاسلامية ، إلا سبيلا لتذكير الأمويين بالمخاطر التي ركبها للتمكين لهم ودفع الأذى عنهم .

أما البيت الثاني ، فإيضاح للأول واستطراد في الغلوّ به . فهو قد أفحم عنهم أعداءهم وأسكتهم . وكانت أصواتهم تهدر وتدوي في دنيا العرب .

ولفظة أفحم تقابل لفظة « ناضل » في البيت السابق ، ولفظة هدروا ، تقابل لفظتي : « آووا ونصروا » ، وقد أفاد المعنى وغالى به ، من النقيض إلى النقيض . ويردف ، إثر ذلك كله . « حتى استكانوا » . وهي نتيجة للمعنيين السابقين ، وامتداد من لفظة « أفحم » وغلوٌّ بها ، ثم ضاعف المعنى بالاشارة الى مضضهم ، أي الى غيظهم . ومؤدّى القول كله أنه عادى الناس ، بل أصحاب النبيّ في سبيلهم وتعرّض للهلاك ، مما يؤكد ايثاره لهم ودفاعه عنهم .

وفي النهاية يُجمل القول ويحققه بحكمة عامة : « والقول ينفُذُ ما لا تَنْفُذُ الإبر » والابر لا تشير هنا الى معناها الخاص بها ، بل الى ما هو أنأى منه ، الى السيف والرمح أو كل أداة للأذى المادي . فالكلام النافذ الصائب هو أردع للقوم من السيف أو ما دونه . وفضيلة هذه الحكم أنها تُنيط بالتجارب والأقوال الخاصة صفة الحقيقة العامة ، فتؤكدها وتضاعف من وقعها في النفس . وشعراء المدح ، عامة ، يوشحون قصائدهم بالحكمة ليكتسبوا بها صفة الحكماء فضلا عن الشعراء ، مما يمكن لأقوالهم في النفوس ويدع صوتهم وكأنه صوت الأجيال أو صوت الحياة ذاتها . ولقد توسل ذلك النابغة ، قبلا ، وأبو تمام والمتنبي ، فيما بعد ، حتى قيل : « أبو تمام والمتنبي حكيمان وأما الشاعر فالبحتري » .

ومع ذلك ، فان الأخطل ليس شاعر حكمة ، بل شاعر ملحميّ ، مقاتل ، تعترض الحكمة في شعره بلمع مولّية ، عابرة ، كما سنرى ، أيضاً ، في المقطع اللاحق .

**نُصحه لهم : (٢٥ – ٢٧) :**

في هذه الأبيات نرى الشاعر يتصدى لمرحلة جديدة من مراحل القصيدة ، اذ يدافع عن بني قومه ويتنكب ، في الآن ذاته ، عن المدح ليتولى هجاءالقيسيين

وزعيمهم زفر . وقد كان الاخطل يخشى ان يتقرّب عبد الملك اليه من دون التغلبيين . وذلك يؤدي الى اضعاف قبيلته وتقوية اعدائها . فهو يسديهم النصح ، « اني ناصح لكم » ، بأن يبتعدوا عن زفر . وقد مثّل لهم ما يرائيهم به بمثل العرّ أني الجرب الذي يستتر ، ويوهمهم انه اختفى ولكنه لا يعتّم ان ينتشر من جديد ، إن عرّ الحقد والحسد في نفس زفر كمن حيناً وجعل يتظاهر بمودة الأمويين ، حتى اذا آنسوا به ووثقوا منه خانهم وخدعهم . ولنتمثل شدة حقد الاخطل على زفر ، وفي الآن ذاته حماسه في الدفاع عن قبيلته اذ يقول: « ان شاهده وما تغيّب من أخلاقه دعرْ » .

وهنا يعود ، أيضاً ، إلى الحكمة المشوبة بقليل أو كثير من الذاتية ، إذ يمثل الضغينة الكامنة في النفس بمثل العرّ . فهي كالغدر ، يتظاهر صاحبه فيه بغير ما يُضمر . وقد وقعت في سياق هذه القصيدة مع الحكمة السابقة ، وأضفت على المعنى صفة الشمول ، ووحدت بينه وبين الحقيقة العامّة .

## ذكره لمآثر بني قومه : (٢٨ – ٣١) :

ينحدر الشاعر في هذا المقطع من المعاني الذهنية العامّة الى الأحداث التاريخية كما تقدم بها من قبل ، ذاكراً المواقع التي فدح بها التغلبيّون أعداءهم ، خاصاً موقعة الغوطة . حيث اجتثوا رأس عدوّهم وعدوّ الخليفة ، وساقوه إليه . وهذه الأحداث التاريخية تطفو على لجة المعاني القائمة في ذهن الشاعر ، تؤدي أداء الواقع الفعليّ ، الحيّ ، وتردُ كبيّنة لها .

والشاعر يستبطن في هذا المقطع عاطفتي الفخر والثأر ، فخره ببطولة بني قومه وتشفيه بالثأر من الأعداء ، ممثلا ذلك بقوله : « وقد أضحى وللسيف في خيشومه أثر » . وهذا المشهد يجسّد عظم تمثيلهم بعدوّهم ، ويجهض حقد الشاعر عليه . فالسيف هنا هو سيف الثار والتشفي . والصورة الحسية تنطوي على دلالة نفسية عميقة ، أوضحها وضاعف وقعها بقوله :

لا يسمع الصوت، مستكّاً مسامعه وليس ينطق حتّى ينطـق الحَجَرُ

وفيه يؤكد على قتلهم له ، واصفاً حاله ، إثر الموت ، بمعان لا تخفى على السامع كقوله إنه أصمٌّ ، أبكم ، مما يصحّ في الأموات ، جميعاً . وذكره لهذه البديهيات ، لم يكن استطراداً منه إلى طفيليات الواقع ، بل اقتباس لمظاهره الدالة الموحية التي توافق هوى الممدوح وتثيره وتطربه . فرأس ابن الحباب هو رأس الهزيمة المتعفّرة بتراب الذل والاندحار . وامتناعه عن السمع والنطق هو تأكيد للممدوح بأنهم كفوه شره الى الأبد ، اذ لا سبيل له ، بعد ، الى الكلام والاصغاء ، فيتآمر بهم ويؤلّب عليهم ويشق عصى الطاعة .

ويستكمل الشاعر ذكره للاعداء فيقول :

وقيس عيلان ، حتّى أقبلوا رقصاً فبايعوك جهاراً ، بعدما كفروا

وللكفر هنا معنى سياسيٌّ ، دينيٌّ ، جارى فيه الشاعر عقيدة المسلمين ، معتبراً الخروج على طاعة الخليفة كفراً بالدين وردّةً عليـه . فهو يؤدّي للممدوح المعنى الذي يبتغيه ويمكّن له ، جارياً فيه مجراه ، أما قوله : «رقصاً» فدلالة على الكره والارغام كأنما يساقون بالعصا والسيف ولا يُفسح لهم في وطء الأرض تمهّلا .

**هجاء الأعداء : (٣٢ — ٣٧) :**

يجمع في هذا المقطع سائر الاعداء الذين تواقع معهم هو بالذات أو بنو قومه ، وهم :

١ — **القيسيون** : ويهجوهم بالضلالة والكفر .

٢ — **بنو ذكوان** : يلعنهم ويقبح بهم .

٣ — **بنو كلاب** : يذكر الهزائم التي أنزلوها بها .

٤ — **بنو يربوع** : وهم قوم جرير الذين يكاد لا يغفل ذكرهم في معظم قصائده ، وهو يهجوهم بالذل والضعف ، لا يتصرّفون بأمورهم ، بل يتصرّف الناس عنهم بها ، وأنهم مخزيون لا يقيم المجد فيهم ولا ينسو بربوعهم .

ولقد كان الأخطل شاعر منافحة ومخاصمة ، لا تحضره الحالة الشعرية ، حتى تستحضر معها ملامح الأعداء الذين يساورونه من كل صوب ، يُسَفّههم ويزري بهم ويردّ كيدهم الى نَحرهم .

**وصف كرمه**: (٤–٧): يمثله على غرار النابغة والاعشى بالفرات ويعظم من شأن فيضانه ، ليعظم كرمه من خلاله . وقد قام ذلك على المقوّمات التالية :

— **جيشان الحوالب** ، أي الروافد المتدفقة عليه . وجيشان الفرع يفيد الدلالة على اصطخاب المصب الذي تفيض فيه .

— **العشر** ، أي الاشجار الكبيرة ، وقد جعلها تطفو على سطحه ، تمثيلا حسياً لعظم السيل الذي اقتلعها بالرغم من ضخامتها وتشبُّث جذورها في الأرض .

— الرياح التي تحركه ، فتزيد من جيشانه واضطراب أمواجه

— الجآجيء والغدر : حيث عظم الموج من ارتفاعه على السفينة واحداثه عليها ما يشبه السيل .

— انهماره من جبال الروم بسرعة فائقة ، يُضاعف العقبات التي تعترضه من جيشانه .

**خلاصة حول المضمون** : تعددت موضوعات هذه القصيدة ، ظاهراً ، لكنها تآلفت واتحدت ، ضمناً ، في التعبير عن الهموم التي يتنازع بها الشاعر والمشكلات التي يعمل لها . فهي تنضوي في وحدة الهموم والمشاعر النفسية .

طبائع الاسلوب :

أولا : **عمليّة الابداع** : تمت عملية الابداع في هذه القصيدة بتأثير الانفعال المتعدد الجوانب ، وعبّر عن ذاته باللّفظ المباشر وطبائع العبارة ووسائل التجسيد، وأهمها الصور الحسيّة والتشبيه والأحداث ، مستمداً المعاني من واقع السياسة والاجتماع والدين والتاريخ ومن البيئة المادية .

أ ـ **خصائص اللفظة المفردة** : مع ان اللفظة المفردة لا تنطوي على قيمة فنية بذاتها . فإن الشاعر اذ يقتفي في اختيارها سياقاً معيناً ، بتأثير انفعاله وطبيعته ، فانه يبث فيها ما هو أنأى من معناها الظاهر ، إيقاعاً أو صياغة أو ما اليهما . وذلك كلّه يوهم القارىء ويمهّد للمعنى ويضاعف من وقعه في النفس . ومع أن الأخطل ليس شاعراً لفظياً ، إلا أن الفاظه ليست تقريريّة ، هادئة ، بل حيّة متحركة . تنزو وتتحرّك بنزوات الانفعال وحركاته . فلو نظرت الى أقواله التالية :

ـ الخائض الغمر .

ـ وما الفرات اذا جاشت حوالبه .

ـ وذعذعته رياح الصيف واضطربت فوق الجآجىء من آذيه غدر .

ـ مُسحنفر من جبال الروم .

ـ حُشد على الحق ، عيافو الخنى ، أنف .

ـ لم يأشروا فيه .

ـ شمس العداوة ، حتى يستقادهم .

ـ وكانوا طالما هدروا .

ـ لا يسمع الصوت مستكّاً مسامعه .

لو نظرت الى هذه المعاني لوجدت أن إيحائيتها وبثها لا يقتصران على طبيعة المعنى وحسب ، بل على طبيعة اللفظ الذي كُسي به . ولست ممعناً في افتعال التأويل لاستنطق الحروف ما لا بيّنة عليه ، بل اكتفي بالإشارة مثلا ان في قوله : « وما الفرات إذا جاشت حوالبه » أدّى له حدسه لفظة تمثّل المعنى فيما هي تعبّر عنه . فلفظة « جاشت » بجيمها وشينها تؤدي المعنى اداءً صوتياً ظاهراً . أما لفظة « حوالب » في صيغة الجمع فقد أوحت بالكثرة من طبيعة صياغتها ، كما انها في أصل معناها تدلّ على الانهمار والتجمّع ، فكأنها لا تعبّر ذهنياً عن المعنى ، بل تصفه وتجسّده . ولست أزعم ان الشاعر تفطّن إلى مثل ذلك بوعيه ، بل ان انفعاله اشتقّ لنفسه الفاظه ، متصلا بروحها وبتلك العلائق الحميمة التي تنشأ بين النفس واللفظ . ومثل ذلك قوله : « وذعذعته رياح الصّيف» . فلفظة ذعذع تمثل المعنى بمقطعيها المتشابهين في صيغة الرّباعي الأصل . وحروفها تتجاذب بينها ، لا ينطلق الحرف الأول وينقضه الحرف الثاني حتى ينطلق من جديد ، مجسداً الحركة والتنازع اللذين يوحي بهما اللفظ في طبيعة معناه .

فهذه اللفظة تؤلف بين الفصاحة والبلاغة، وفقاً للتعبير القديم المأثور ، إذ أنها تعبّر عن المعنى وتمثله وتوحي به في آن معاً . وربما تضاعف المعنى بلفظة « رياح » وقد توسل فيها صيغة الجمع توسّلا بليغاً أوهم القارىء بعظم قوتها. فالرياح أعمق دلالة من الريح بمفرده إذ أنها تمنحه صفة الكثرة والشمول ، فكأنه يطلع ويُحدق من كلّ صوب . ومثل ذلك لفظتا « جآجىء » « وغُدُر » في صيغة الجمع وفي دلالتهما الحسية التي تبعث في روع القارىء يقين الصخب والعنف والفيضان . ولفظة « الجاجىء » ذاتها تشير الى صدر السفينة الناتىء الذي يقتحمه الموج ويتفجّر عليه ، مرغياً ، مُزبداً ، ثم منداحاً في سبول على متن السفينة . ولو لم يكن حدس الشاعر خالقاً ، لما أرشده الى مثل هذه اللفظة

والأحل من دونها لفظة تدل على السفينة بمجملها أو ما إلى ذلك مما لا يُجسِّد عظم انفجار الموج .

أما لفظة « مُسحنفر » التي تدلّ على السُرعة والاصطخاب ، فقد أضافت بطبيعة صياغة حروفها معنى التدافع والالتواء والاقتحام ، وهي معانٍ ألّف بينها الشاعر وجمعها في حدود لفظة واحدة قاطبة . وذكره لجبال الروم لا يعدو هذه الغاية اللفظية أو غاية استمداد القدرة الايحائية من طبيعة اللفظ ذاته . فلفظة الروم توحي هنا بالجلال والعلوّ والبعد وتمدّ بأبعـــاد المعنى وتُقصي مدلولاته .

ولا مجال للإطالة في تحليل هذا الأمر من خلال الأمثلة المتبقيّة ، فنُنوّه بأن النعوت المصاغة على صيغ الجمع : « حُشد ، عيّافو . ، شمس ، أنف » أدّت معنى الغلوّ بطبيعة صياغتها فضلا عن طبيعة معناها . وتجري مجراها ألفاظ « هدروا ومستكاً » إذ تنطوي حروفها على دلالتها .

وقد يخيل للقارىء إثر ما أشرنا إليه ، أن الأخطل تعمّد ذلك تعمُّداً واعياً ، والواقع أن الشاعر الخالق لا يخلق الأشياء متمالكاً وعيه ، بل إنها تحدس له ، فيتحكّكُها بذائقته التي تسيغها فتُثبتُها ، أو تمجها ، فترذلها .

ولقد أُثر عن الأخطل أنه اقتفى على سياق النابغة في اللفظة الحيّة النفسية الموحية . وأنه كان من عبيد الشعر . إذ قيل إنه أنفق ثلاثة أعوام في اعداد هذه الرائية . وذلك جميعاً ، يُزجي بنا الى القول ان اللفظة في شعر الأخطل هي لفظة مختارة ينتقيها لأبعاد ثلاثة تنطوي عليها على الأقل :

– فضيلة معناها في أدائه المباشر .

– فضيلة جرسها وايقاعها .

– فضيلة ايحائيتها بحيث تؤدي المعنى وتواكبه وتضاعفه بصورته الصوتية والحسية والنفسية .

### ب ـ خصائص العبارة أو اللفظة المركبة :

اعتمد فيها الشاعر على مقوّمات متعدّدة ، أهمها التالية :

١ ـ الجمل الشائعة المؤلفة من فعل وفاعل او مسند ومسند اليه، مع القيد، فضلا عن الجملة الاسميّة . كما أن جمله بدت مقتضبة لا يستطرد ولا يعترض فيها ، ووقّعها ، أحياناً ، في سياق متشابه ، مكرّر كقوله : الخائض الغمر ، الميمون طائره .

٢ ـ توسّل النعوت النفسية والحسية يلمّ بها ، حيناً ، في صيغتها المباشرة ، وحيناً آخر تتأدى له من الجملة أو المعنى العام . نقع على النعوت المباشرة في مثل قوله :

ـ الخائض الغمر ، الميمون طائره ، خليفة الله .

ـ مسحنفر ـ مقدّم ـ مسوّم ـ حُشد ـ عيّافو ـ أنف .

ـ محتقر ـ شمس العداوة ـ مجللة ـ ناصح ـ مخلّفون .

وهذه النعوت تبدو اكثر تعاظماً وحشداً في الشعر الجاهلي ، وفي شعر الأخطل نفسه عندما يتناول موضوعاً وصفياً . والنعوت المباشرة عندما تحشد وتتعاظم تنمّ عن تقصير في الرؤيا الشعرية . إذ يتحوّل الشاعر عن الخلق بها الى الوصف . والشعر ليس محاكاة للأشياء ووصفاً أو رصفاً لها باللّفظ ، بل هو خلق منها وابتكار فيها . فالنعوت المباشرة ليست قوام العبارة ، عند الأخطل ، وان كان يعرض بها ويلجأ اليها لتحديد المعنى وتأكيده أو جلائه .

### النعوت غير المباشرة :

وقد يسمو عن النعوت اللفظية المباشرة ، الى النعوت المستخلصة في جمل اسمية أو فعليّة . ونقع على نعوت الجمل الاسمية فيما يلي من قوله :

- وأزعجهم نوى في صرفها غير - وقد جاءت جملة « في صرفها غير » نعتاً للنوى ، وهي أرحب أداء واوسع مضموناً من النعت المباشر .

- في حافتيه وفي أوساطه العشر

- منها أكافيف فيها دونه زَوَرُ

- فوقه الرايات والقَتَر

- إن الضغينة كالعرَ

- وللسيف في خيشومه أثر

- الذي في خده صعر

ونقع على النعوت المستمدة من الجمل الفعلية في مثل قوله :

- الى امرىء لا تعدّينا نوافله : أظفره الله

- الخائض الغمر ، الميمون طائره : يستسقى به المطر

- إذا جاشت حوالبه - ذعذعته - اضطربت - يستّره

- ما ان رأى مثلهم جنّ ولا بشر

- يغشى القناطر يبنيها ويهدمها

- لم ينبض بها وتر

- في نبعة من قريش يعصبون بها

- تعلو الهضاب وحلوا في أرومتها

- اذا ألمت بهم مكروهة صبروا

- اعطاهم الله - لم يأشروا

- لا يستقلّ ذوو الأضغان حربهم

- يبارون الرياح — والقول ينفذ ما لا تنفذ الإبر — تلقاها وان قدمت — وليس ينطق حتى ينطق الحجر — يقضي الناس أمرهم — أنابت اليهم كـل مخزية .

وقد نقع على ما دون ذلك من نعوت اسمية وفعلية ، وإنما آثرنا تعداد ما قدمنا منها لنخلص منه الى ان قوام العبارة الاخطلية يعتمد على النعت المستفاد من الجملة ، اي على النعت التمثيلي ، التفصيلي ، كأنه كان يسعى الى مشاهدة المعاني ، حناً ، ووعيها ، حيناً آخر ، في حدودها المقررة . ويمكن ان نقرن بالتشبيه التمثيلي في بعض الجزئيات والأعراض التي تلم بها .

٣ — الايقاع في متن البيت: بالاضافة الى الايقاع المستمد من الوزن والقافية، يتولد إيقاع يعضده ويتآلف معه من صيغ العبارة . وهو ايقاع خفر ، حيناً ، ومدوٌ ، حيناً آخر ، نعثر عليه في نهاية الاشطر غالباً كالايقاع المتولد من الهاء في قوله : الميمون طائره — جاشت حوالبه — لا تعدينا نوافله ، في نهاية الاشطر الثلاثة من مطلع القصيدة ، او إيقاع « يسترْه — تسأله، لمنزله — يعصبون بها— أرومتها — به — مواليه — لهم — حربهم — دونكم — لكم » .

وقد يتولد ، أيضاً ، من تقطيع الجملة في الاشطر أو الأبيات كمثل قوله: « في حافتيه وفي أوساطه — يبنيها ويهدمها — هم آووا وهم نصروا — فلا هدى الله — ولا لعاً » .

٤ — ومن طبائع العبارة في هذه القصيدة توقيع حروف اللّين في ما يعقبه خطف أو ما إليه كالألف بعد الياء — أو تلاحق الألف والاعتراض بالواو ، مما لا مجال للافاضة بذكره ، فنقتصر على تمثيله بقوله :

الخائض الغمر والميمون طائره خليفة الله ، يستسقى به المطـر

وقد وردت أحرف اللين فيه على الشكل التالي :

ا — ي — ا — و — هاء مشبعة — ا — ا — ومع أن هذه الحروف لاتنطوي

على دلالة حاسمة ؛ فان الباحث يقع فيها على نغم وئيد ، متوازن ، بعضاً بالبعض الآخر . والناظر في سائر أبيات القصيدة يعثر على كثير من هذه الامثلة التي تنتظمها بايقاع خفر ، لطيف .

## ج – وسائل التجسيد :

**١ – الكناية أو التجسيد بالمشهد الحسي :** إذا كان التشبيه هو القوام الأول للشعر الوصفي ، فان الكناية هي القوام الأول للشعر الذهني القائم على إيراد المعاني . ونفهم بالكناية هنا أن يسوق الشاعر حادثه أو مشهداً يستبطن بهما الدلالة على معنى يرمزان إليه . مثال ذلك قوله :

– **الخائض الغمر ، الميمون طائره** : خليفة الله ، **يُستسقى به المطر .**

وقد استبطن في هذا القول الدلالة على بطولتـــه وشجاعته . فمثله خائضاً أغمار القتال ، يقتحمه ولا يبالي بمخاطره . فمشهد الرجـــل الخائض الغمر ينطوي على دلالة معنوية . ومثل ذلك « الميمون طائره » للتدليل على البركـــة والتوفيق فيما يذهب إليه وما يبتغيه . ويقول ، أيضاً ، إنه يستسقى به المطر ، وقد أشرنا الى ذلك من قبل . وهو تكرار لفكرة التيمّن والبركة بمؤدّى آخر .

ونقع على كناية كبرى في المقارنة بين **الفرات وكرم** الممدوح ، توسل لها التشبيه الاستطرادي المتعاظم بذاته في الجزئيات والأغراض ، كما سنرى .

– **مقدّم مائتي ألف لمنزله** – وقد مثل بها عظم همته وشجاعته .

– **يغشى القناطر يبنيها ويهدمها** – للتدليل ، أيضاً ، على الشجاعة وشدة البأس . وهو تكرار وتفسير لقوله السابق : الخائض الغمر .

– **هم الذين يبارون الرياح**– وقد تكنّى بالرياح على الفقر والاملاق بتأثير ظواريء الطبيعة .

– **ليس لهم ايراد ولا صدر** – للقول إنهم فاشلون ، عديمو الأهمية .

— **يقضي الناس أمرهم** — للتدليل على المعنى ذاته .

— **فوقه الرايات والقتر** — وهي شبيهة بالخائض الغمر وما اليها .

— **لم ينبض بها وتر** — اي ان الجنود التحموا في القتال ولم يتراشقوا بالسهام من بعيد ، وذاك أدلُّ على بطولتهم .

— **ويستقيم الذي في خده صعر** : وقد تكنّى بالصعر ، وهو تجمّد عروق العنق على الكبرياء .

وبعد ، فما قيمة هذه الأقوال من الناحية الفنية .

إن القيمة الاهم في ذلك كله أنّ الشاعر يحوّل الفكرة الذهنية المجردة الى صورة أي أنه ينقل ما يُفهم ويحوله الى شيء يُبصر ، فيمنحه ، بذلك ، بريق الواقع الفعليّ الحيّ ، ويوهم القارىء به ويقنعه ويؤثر فيه . فلو استبدل قوله :

« الخائض الغمر ، يغشى القناطر ، يبنيها ويهدمها » بالاشارة الى أنه شجاع ، مقدام ، لضمر المعنى وتقلّص وانعدم تأثيره في نفس القارىء .

٢ — التشبيه : ألمّ الشاعر ببعض التشابيه ، عرضاً ، ولم ينصرف لها انصرافاً خاصاً ، وأهم التشابيه هي التالية :

— **ما أن رأى مثلهم جنٌ ولا بشر** — وهذه الجملة لا تنطوي على صيغة التشبيه ، بل على معناه إذ جعل الجنود يفوقون البشر والجنّ ، جميعاً . وقد بلغ غايته بنقيضها .

— **وفي نبعة من قريش يعصبون بها** : وقد شبه جابة الأصل بشجرة النبع التي تتخذ منها الأقواس لصلابتها وحذف المشبه وأقام من دونه المشبه به على الاستعارة التصريحيّة .

— **ما أن يوازى بأعلى نبتها الشجر** : وقد شبه سائر الناس بالشجر على غرار ما تقدّم .

— **تعلو الهضاب وحلوا في أرومتها** : هو استكمال للتشبيه السابق ، بحيث مال به الى نوع من التشبيه الاستطرادي .

— **ولا يُبيّن في عيدانهم خور** : شبه أخلاقهم بالعيدان على الاستعارة التصريحيّة المأثورة .

— ان الضغينة تلقاها وان قدمت كالعرّ يكمن ، حيناً ، ثم ينتشر .

وقد شبه الضغينة بالجرب في تشبيه تمثيلي يتضمن جزئيات وتفاصيل في طرفيه ، وجاء أحدهما معنوياً وهو الضغينة والثاني مادي ، وهو العرّ .

— **وليس ينطق حتى ينطق الحجر** . وقد انطوى هذا القول على تشبيه له بالحجر .

— وهناك التشبيه الاستطرادي المأثور منذ الجاهليّة وقد استهله بالقول : وما الفرات .. ثم اردف بعد ثلاثة أبيات بالقول : « يوما — بأجود منه » — قارناً بين كرم الممدوح وفيضان الفرات . وهذا التشبيه المستمدّ من الجاهلية يتصف بخصائص النفس البدائية التي تؤدي المعنى من خلال تعظيم الأحداث والالمام بالجزئيات والاعراض .

٣ — **مادة التجسيد** : ونفهم بها الأغراض والمظاهر التي أفاد منها في تأدية معانيه ، وأهمّها ما يلي :

١ — الدين : أفاد من الدين بعض المعاني التي كان يطرب لها الخليفةلتمكينها له في السّلطة . كقوله : « أظفره الله — خليفة الله » حيث منح الخليفة صفة دينية ، فائقة جعلته خليفة لله . مؤيّداً منه في النصر .

ومثل ذلك قوله : « وتستبين لأقوام ضلالتهم » أي أن أعداء الخليفة كانوا

في حالة من الضلالة والكفر في قتالهم له . وان الخليفة لا يقاتل في سبيل السلطة ، بل في سبيل الدين .

ومثل ذلك في الاشطر والأبيات التالية :

– أعطاهم الله جدّاً ينصرون به

– ناضلت دونكم ابناء قوم هم آووا وهم نصروا

– أفحمت عنكم بني النجار

– وقيس عيلان حتى أقبلوا رقصاً فبايعوك جهاراً ، بعدما كفروا

٢ – **السياسة** : وقد أفاد منها مادة فيما ذكره من أمر القتال في أبيات متعددة وفي مجمل القصيدة . وفي حمله للمعاني الدينية محملا سياسياً . كما قدّمنا . وظهر أيضاً تأثيرها في امتداحهم بأصلهم القرشي العريق . وفي ذكر ما كان من أمر ابن الحباب ومن اليه .

٣ – **الاجتماع** : استمدّ منه المعاني التي امتدحهم فيها بالقيم العامّة كالكرم والنصر واليمن والبركة والقدرة على تحمّل الاعباء ونجابة الاصل وايثارهم للحق ونأيهم عن الفحشاء وأنفتهم وصبرهم ورفعـة حظوطهم وتواضعهم وبطشهم بالأعداء وإيوائهم الضعيف

٤ – **الهموم والتجارب الذاتية** : ظهرت في مفاخره بمن أوقع بهم في هجائه من القيسيين وفي سائر أعدائه وخاصة بني يربوع قوم جرير .

٥ – **البيئة المادية** : ومعظم ما استمد منها يعود الى البيئة الجاهليه كذكر العزّ والقعلين وارتحال الأحبة والتيمّن والسّعر ، وهو ، آسلا ، يباس في عنق البعير .

## الشعر السياسي —٢—

## نموذج من الفرزدق

هذا الذي تعرِفُ البطحاءُ وطأتَه   والبيتُ يعرفه ، والحِلُّ والحَرَمُ [١]

هذا ابنُ خيرِ عبادِ اللهِ كلِّهمِ   هذا التقيُّ ، النقيُّ ، الطاهرُ ، العَلَمُ

هذا ابنُ فاطمةٍ ، إن كنتَ جاهلَه   بجَدّه أنبياءُ اللهِ قــد خُتِموا [٢]

وليس قولُكَ مَن هــذا ؟ بضائره   العُرْبُ تعرفُ مَن أنكرتَ والعجَمُ [٣]

* * *

كلتا يديه غِياثٌ عمَّ نفعُهُمــا   يُستوكَفان ولا يعروهما عَدَمُ [٤]

سهلُ الخليقةِ ، لا تُخشى بوادرُهُ   يزينه اثنان : حسنُ الخَلق والشيمُ [٥]

---

١ — البطحاء : أرض منبسطة ومسيل واسع في وسطها مكة . الوطأة : موضع القدم . البيت : الكعبة. الحل : ما جاوز الحرم من الارض . والحرم : ما لا يحل انتهاكه ، ويراد به مكة وما جاورها من أراض . يقول : ان الممدوح يعرفه أهل الدنيا قاطبة .

٢ — فاطمة : بنت الرسول وزوج الامام علي جد زين العابدين ، أي انه ابن بنت محمد خاتم النبيين .

٣ — ضائره : مضر به أي مخل من قدره .

٤ — غياث : غوث وعون ومطر . استوكف : استقطر الماء واستدعى سيلانه . عراه : ألم به. العدم : الفقر وفقدان الشيء .

٥ — الخليقة : الطبع . البادرة : الحدة ، أو ما يبدو من الانسان عند غضبه . الشيم : الأخلاق . يقول : هو حليم لا يخشى غضبه .

حمّال أثقالِ أقوامٍ ، إذا افتدَحوا    حلْوُ الشمائلِ ، تحلو عنده نَعَم[1]
ما قال لا قَطُّ ، إلاّ في تَشَهُّدِهِ    لولا التشهُّدُ كانت لاءه نَعَمُ[2]
عمّ البريّةَ بالإحسانِ ، فانقشعتْ    عنها الغياهبُ والإملاقُ والعَدَمُ[3]
إذا رأتْهُ قريشٌ قال قائلُهــــا    إلى مكارمِ هــذا ، ينتهي الكَرَمُ
يُغضي حياءً ، ويُغضى من مهابته    فمـا يُكلَّمُ إلا حينَ يَبتسِمُ[4]
يَكادُ يُمسِكُهُ عِرفانَ راحتِـه    ركن الحطيمِ إذا ما جاءَ يَستلِمُ[5]
اللهُ شرّفه قِدماً وعظّمــــه    جرى بذاكَ له في لوحه القلَمُ[6]
أي الخلائق ليست في رِقابِهِـمِ    لأوّليةِ هــذا ، أو له ، نِعَمُ

. . .

من يشكرِ اللهَ ، يشكرْ أوّليةَ ذا    فالدينُ من بيت هذا ، ناله الأمم
يُنمى إلى ذُروة الدينِ التي قَصُرَتْ    عنها الأكُفُّ ، وعن إدراكها القَدَمُ[7]
مَن جَدُّهُ دانَ فضلُ الأنبياء له    وفضلُ أُمّتِهِ ، دانت له الأممُ
مشتقّةٌ من رسولِ اللهِ نَبعتُــه    طابت مغارسُه والخِيمُ والشِيَمُ[8]

---

١ – افتدح وفدح : اثقل . الشمائل : الطباع ، الخصال . أي انه يساعد من تحل بهم المصائب ويجد لذة في الاجابة بنعم على كل طالب معونة .

٢ – التشهد : ما يتلوه المسلم من شهادة بقوله : أشهد أن لا إله إلا الله .

٣ – انقشعت : انجلت – الغياهب . : الظلمات – اذ الاملاق . : الفقر .

٤ – يغضي : يخفض الطرف . أي أنه يغض طرفه حياء ، ولكن الناس لعظم هيبته لا يرفعون اليه أبصارهم إلا إذا ابتسم لهم ايناساً .

٥ – الراحة : الكف . الركن : الجانب الاقوى . الحطيم : ما بين ركن الكعبة والباب ، وقيل جدار الكعبة . يستلم : يلمس للتبرك أي ان حجر الكعبة نفسه يعرف كف زين العابدين فيكاد يمسكه أي يحبسه عنده شغفاً به .

٦ – اللوح : الكتاب الذي يسطره القضاء والقدر لكل انسان . اي انه كتب له التعظيم منذ القدم.

٧ – ينمي : ينسب . وقد ورد الشطر الثاني في بعض الروايات : عن نيلها عرب الاسلام والعجم.

٨ – نبعته : شجرته ، أي أصله الكريم . الخيم : السجية والطبيعة .

يَنْشَقّ ثوبُ الدجى عن نور غُرَّته ... كالشمس تنجابُ عن إشراقها الظُلَم
مِن معشر حبُّهم دينٌ، وبُغْضُهُم ... كفرٌ، وقربُهُم منجى ومُعْتَصَم[1]
مُقَدَّمٌ بعدَ ذكرِ الله ذكرُهُمُ ... في كل بدءٍ، ومختومٌ به الكَلِمُ[2]
إنْ عُدَّ أهلُ التُقَى كانوا أئمتَهم ... أوقيل: مَن خيرُ أهلِ الأرض قيل هُمُ
لا يستطيعُ جوادٌ بُعدَ غايتِهِم ... ولا يُدانيهم قومٌ وإنْ كَرُموا
هُم الغُيُوثُ إذا ما أزمةٌ أزمت ... والأسدُ أُسدُ الشرى، والبأس محتدم
لا يُنقِصُ العسرُ بسطاً من أكفِّهِم ... سيانَ ذلك، إنْ أثرَوا وإنْ عُدِموا
يُستَدْفَع الشر والبلوى بحبِّهِم ... ويُستَرَبُّ به الإحسانُ والنعَمُ[3]

* * *

**نبذة في سيرة الشاعر :**

هو همّام بن غالب بن صعصعة ، من بني دارم لقّب بالفرزدق ، أي قطعة العجين أو الرغيف الضخم لضخامة وجهه وتجهمه . ولد في البصرة سنة ٦٤١م ونشأ فيها . قال الشعر يافعاً ومال إلى البذاءة والتهتك . غضب عليه زياد بن أبيه والي البصرة فهرب إلى العراق ، ولكن واليها مروان بن الحكم طرده منها. عاش حياته متنقلا بين الأمراء والولاة ، يمدح واحدهم ثم يهجوه ثم يمدحه . كان يتشيع في شعره ، ولكن ذلك لم يمنعه من الاتصال بالأمويين ومدحهم . التحم الهجاء بينه وبين جرير طيلة نصف قرن حتى وافته منيته سنة ٧٣٢ .

---

١ – معشر : قوم . معتصم : ملجأ .
٢ – أي أن المسلم بعد أن يذكر الله في بدء الكلام وختامه يصلي ويسلم على النبي محمد وآله .
٣ – يسترب : يستزاد .

عمّر نيفاً وتسعين سنة قضى معظمها في الفسق والفجور فتكشفت له نواحي الحياة بحلوها ومرّها ، وأقبل على الدنيا يتمتع بملذاتها حتى في أواخر أيامه . وإذا مرت به لمحات سريعة من الزهد فإنه لا يلبث أن يعود بعدها إلى غوايته .

هو واحد من ثلاثة [1] قام على مناكبهم صرح الشعر العربي في عصر بني أمية . لم يدع فناً من فنون الشعر المعروفة إلا نظم فيه ، ولم يكن ذلك الشعر بالقليل لما يسر له من طواعية بين يدي الفرزدق ، ومن عمر طويل قضاه الشاعر في النظم . إلا أن الفخر كان أغلب ما وافق طبعه ، يليه في ذلك فن الهجاء .

**بواعث النظم :**

ذكر أبو الفرج الأصبهاني وغيره ، أنّ هشام بن عبد الملك حجّ في أيام أبيه ، وطاف بالبيت ، وجهد أن يصل إلى الحجر الأسود يستلمه فلم يقدر على ذلك لكثرة الزحام . فنصب له كرسي جلس عليه ينظر إلى الناس ومعه جماعة من أعيان الشام .

وبينما هو كذلك إذ أقبل زين العابدين علي بن الحسين بن أبي طالب فطاف بالبيت ، ولما انتهى إلى الحجر تنحّى له الناس حتى استلمه . فقال رجل من أهل الشام لهشام : من هذا الذي هابه الناس هذه الهيبة ؟ فقال هشام : لا أعرفه ، مخافة أن يرغّب فيه أهل الشام . وكان الفرزدق حاضراً وهو في العقد السابع من عمره ، فقال : أنا أعرفه . ثم اندفع فأنشد القصيدة التي أغضبت هشاماً فأمر بحبسه بين مكة والمدينة فقال يهجوه :

أتَحْبِسُني بينَ المدينةِ والّتي إليها قلوبُ الناسِ يهوي مُنيبُها [2]
يقلّبُ رأساً لم يكن رأسَ سيّدٍ وعيناً له حولاءَ ، بادٍ عُيُوبُها [3]

---

١ - الأخطل وجرير والفرزدق ، كانوا يشكلون ما دعي بالمثلث الأموي .

٢ - يهوي . يسرع . منيبها : تائبها . من أناب إلى الله أي رجع اليه وتاب . التي : أي مكة .

٣ - باد ظاهر .

وقد امتدحه الفرزدق ، فيما بعد ، بقصيدة على الروي ذاته ، بعد أن أطلقه وخلّى عنه .

ايجاز المضمون : استهلّ الشاعر بتعريف زين العابدين ، ممتدحاً ومعظماً بالقول إن أرض مكّة تعرفه وتؤثره . كما أن المرابع المقدسة فيها تهرع إليه ، فهو أفضل الناس . تقيّ وطهارةً وشهرةً وبنوه بتحدّره من صلب النبي وبأمّه فاطمة الزهراء . فمن تنكّر له وتجاهله لا يضيره ولا يسخزيه ، إذ أن الملأ كلّه يعرفه ويقرّ بتفوقه .

ويميل في المقطع الثاني الى امتداحه بكرمه ، ويقول إنّه عمّ البشرية به ، لا يزال ينهمر من يديه ولا ينضب معينه . وهو ، إلى ذلك ، سمح ، طَلق ، لا ينزو أو يغضب ، بل إنّ شيمته الحسنة راسخةٌ فيه ، مأثورة ، أبداً ، عنه . يحمل هموم قومه ويرفع عنهم الضيم والمصائب الّتي تفدحهم ، لا يبخل ولا يتعذّر بعذر . حتى أنه لا يتفوّه بالرّفض والنفي والتمنّع إلا في تلاوته لآية الشهادة . فخيره عميم ، أفاض على الناس اليُمن والبركة ، حتى أن بني قريش يُقرّون لـــه بالفضل والتقدّم والكرم . وقد جمع غاية الهيبة ، وغاية الحياء . فلا قبل للناس بمخاطبته إلاّ إذا تبسّم ، كأنّه يؤذن لمن دونه بمخاطبته.

ولكي يمثل على قداسته وطهارته يقول إن حجارة الركن تهفو له إذ يمسّها وتكاد أن تمسكه لشدّة شغفها به . فهو مقدّم في كتاب الله وفي لوحه القديم، منذ البدء ، فليس ، ثمة ، من لم تدركه نعمه وبركته . وقد خرج الدين من بيته الى الأمم على يد جدّه الذي فاق سائر الأنبياء . فهو يتألق كالشمس المنشقّة من بين الغُيوم في قوم لا يبلغ الناس غاية دينهم إلا بالتقرّب اليهم والاعتراف بفضلهم وتقدّمهم . فالمسلمون يفتتحون كلامهم ويختتمونه بذكرهم ، فهم رؤساء أهل التّقى وخير الناس ، لا يجارون ولا يُضامون في الكرم . يفضلون في السلم ويقدمون في الحرب ، ويبذلون في حالي العسر واليُسر . حبّهم يُبعد البلوى وينزل الخير والبركة .

**تقسيم القصيدة** : تنطوي هذه القصيدة على قليل أو كثير من التكرار ، نُصنّف معانيها ، تسهيلا للدراسة وفقاً للمعاني والموضوعات التالية :

**أولاً : الصفة القدسية والدينية** : ألمّ بها فيما يلي من الأبيات :

هذا الذي تعرفُ البطحاءُ وطأتَه ... والبيتُ يعرفه ، والحِلُّ والحَرَمُ
هذا ابنُ خيرِ عبادِ اللهِ كلهمِ ... هذا التقيُّ، النقيُّ، الطاهرُ، العَلَم
هذا ابن فاطمة ، إن كنتَ جاهلَه ... بجَدّهِ أنبياءُ اللهِ قد خُتِموا
يَكاد يُمسِكُهُ عِرفانَ راحتِهِ ... ركنُ الحطيمِ إذا ما جاء يَستلِمِ
الله شرّفه قِدماً وعظّمه ... جرى بذاكَ لَه في لوحه القلَم
من يشكرِ اللهَ ، يشكرْ أوّليةَ ذا ... فالدينُ من بيت هذا ، ناله الأمم
يُنمى إلى ذُروة الدينِ التي قَصُرَتْ ... عنها الأكُفُّ، وعن إدركها القَدَمُ
مَنْ جَدُّهُ دانَ فضلُ الأنبياء له ... وفضلُ أُمّته ، دانت لـه الأمم
مشتقّةٌ من رسولِ اللهِ نَبعتُه ... طابت مغارسُهُ والخِيْمُ والشيَم
مِن معشر حبُّهم دينٌ، وبَغْضُهُمُ ... كفرٌ ، وقربُهُمُ منجى ومُعْتَصَمُ
مُقَدَّمٌ بعدَ ذكرِ اللهِ ذكرُهُمُ ... في كل بدءٍ ، ومختومٌ بـه الكَلِمُ
إنْ عُدَّ أهلُ التُقى كانوا أئمتَهم ... أوقيلَ: مَن خيرُ أهلِ الأرض قيل هم
يُستَدفَعُ الشر والبلوى بحبّهِمِ ... ويُستَرَبُّ بـه الإحسانُ والنعَم

**ثانياً : امتداحه بالكرم** :

كلتا يديه غياثٌ عمَّ نفعُهُما ... يُستوكفانِ ، ولا يعروهما عَدم
حمّالُ أثقالِ أقوامٍ، إذا افتدَحُوا ... حلُو الشمائلِ ، تحلو عنده نَعَم
ما قال لا قَط، إلاّ في تَشَهّدِهِ ... لولا التشهد كانت لاءَه نَعَم
عمَّ البريّةَ بالإحسانِ فانقشعت ... عنها الغياهب والإملاق والعَدَمُ

إذا رأتْهُ قريشٌ قال قائلُها      إلى مكارمِ هذا ، ينتهي الكرمُ
هُمُ الغيوثُ إذا ما أزْمَةٌ أزَمَتْ      والأسدُ ، أسدُ الشَرى ، واليأس محتدم
لا يَنْقِصُ العُسرُ بسطاً من أكفِّهِمِ      سيانَ ذلك ، إنْ أثرَوا وإنْ عَدِموا

ثالثاً : امتداحه بحسن الخلق والخَلق :

سهل الخليقةِ ، لا تخشى بوادره      يزينه اثنانِ : حسن الخَلق والشيم
حمَّال أثقالِ أقوامٍ ، إذا افتدَحُوا      حُلوُ الشمائلِ ، تحلو عنده نَعَمُ
يَنشقُّ ثوبُ الدجى عن نور غُرَّته      كالشمس تنجابُ عن إشراقها الظُلَمُ
لا يستطيعُ جوادٌ بُعدَ غايتِهِم      ولا يُدانيهمِ قومٌ وإنْ كَرَمُوا

رابعاً : امتداحه بالحياء والمهابة والشهرة :

هذا الذي تعرِف البطحاءُ وطأتَه      والبيتُ يعرفه ، والحلُّ والحَرَمُ
وليس قولكَ مَن هذا ؟ بضائره      العُربُ تعرفُ من أنكرتَ والعجمُ
يُغضي حياءً ، ويُغضى من مهابته      فما يُكلَّم إلا حينَ يَبتسمُ
هُمُ الغيوثُ إذا ما أزْمَةٌ أزَمَتْ      والأسْدُ ، أسدُ الشَرى واليأس محتدم

خامساً : امتداحه ببني قومه

من يشكرِ اللهَ ، يشكرْ أوَّليةَ ذا      فالدينُ من بيت هذا ، ناله الأممُ
يُستَدْفَعُ الشر والبلوى بحبِّهِمِ      ويُستَرَبُّ به الإحسانُ والنعَمُ

أولاً : الصفة القُدسيّة والدِّينية :

١ — الصفة القدسية والدينية في الأماكن المقدسة: وقد نوَّه بها منذ المطلع ، متوسلا أرض مكة للغلو بالمعنى وتمثيله . فبطحاؤها تعرف وطأة قدمه ، فكيف بالناس ؟ وقد خصَّ أرض مكة بمعرفته ليُضفي عليه الصفة القدسيّة . إذ أنَّ

أرض مكة مقدسة ، وهي لا تبرح ولا تحنُ إلا لمن لهم صفة قدسية . وفي الشطر الثاني يُكرِّر المعنى ، فيما هو يخصّصه أو أنّه يُخصصه ، فيما هو يُكرِّره بقوله : « والبيت يعرفه والحلُّ والحرَم » . وفي ذكره للبيت والحلّ والحرم إفادة من وقع هذه الالفاظ في طبيعة ادائها المباشر إذ انها متصلة بأرقى سمات القدسيّة وأعرقها . وربما تلامح لنا عَبر هـذه المعاني بعض المنازع السياسية ، أُوحي بها وبُثّت بثاً خفراً للتدليل على أحقيّته في الخلافة على من دونه . وبذلك تكون الكعبة والبيت والحلُّ والحرم رمزاً للاسلام والمسلمين ، ويكون إيثارها له إيعازاً بأنه الأحقُّ في الولاية عليهم بدلاً ممن يلي فيهم بالقسر والاغتصاب .

٢ ــ في جدّه النبي : ويمضي الشاعر في تعريفه العام بالممدوح ، فيشيد به من خلال جده النبي محمد : « هذا ابن خير عباد الله كلهم » . « بجده أنبياءُ الله قد ختموا » وبأمه فاطمة : « هذا ابن فاطمة ، إن كنت جاهله » . وبذلك يُنميه إلى ستة رموز قدسية فائقة : مكة والبيت والحلُّ والحرم ومحمد وفاطمة ، ويضيف إليها ، من ثمة ، الركن بنوع من التخصيص : « يكاد يُمسكه ركن الحطيم » ولم يكد الشاعر يغفلُ عن أيّة لفظة قدسية إذ قد ألبها وحشدها ، مثيراً فيها الجماد ، ناسباً إليه صفات إنسانية ، جامعاً الى ذلك كلّه من الناس هامتهم ونبيهم وابنة نبيهم . لقد امتدحه بما هو فيه إذ نسبه إلى جده وأمه ، متوسلاً الحقيقة التاريخية الفعلية ، وامتدحه امتداحاً شعرياً إيحائياً فيما نوه به وذكره من أمر الكعبة والبيت وما إليهما .

ويبدو ان الشاعر قد استنفد غرض القول فيما أفاده من الأمكنة المقدسة ، ولم يصل منه إلى غايته في امتداحه بأصله وجده ، فيكرر ذلك ويتمطّى ويفضل فيه بقوله :

من يَشكر الله ، يَشْكُرْ أوّلية ذا فالدِّين من بيت هذا ناله الأمم
يُنْمى إلى ذروة الدِّين التي قصرت عنها الأكفُّ، وعن إدراكها القدَم

مـنْ جدّه دان فضل الأنبياء لـــه وفضل أمته دانت لـــه الأمَـــم
مشتقّة مـــن رسول الله نبعتــــه طابت مغارسه والخيم والشّيم

وهذه الأبيات متوازيةُ المعنى ، متكررته ، تنطلق منه وتعود إليه . ففي أولها يقول إن شكر الله مصحوب بشكر الرسول ، وحفيده زين العابدين ، بالتالي ، لأنه وريثه والمتحدر من صلبه ولان الأمم أقامت على غيّها وضلالها حتى انبثقت أشعة الهداية من بيت الرسول وآله . والفرزدق لا يزال يُوحّد ويُؤلف بين فضل النبي وفضل حفيده ، نامياً ما للأول إلى الثاني ، فأعظم أمجاد الممدوح هي في جده اكثر مما هي في نفسه . وإذ يكرر المعنى في البيت الثاني يمثل الدين بذروة لا تنالها ولا تدركها أكفُّ الناس ولا تتسلق إليها أقدامهم ، أي أنّه يقيم من دينه في ذروة عُليا يتفوّق بها ، والدين لا يعني في هذا البيت التقوى بل النبوّة في جده أفضل الأنبياء وهامتهم ، أوحى له ولأمته فتعاظمت به على الامم كلها . ولسنا ندري ، بعـــد ، إذا كان الممدوح يختصُّ بزَين العابدين ، أم بجده النبيّ . بل إنه أدنى إلى أن يكون من المدائح النبويّة ، يتغنّى فيها بفضائله ، ثمّ يأتي ببيت يحيلها بها الى حفيده ، كقوله :

مشتقّةٌ من رسولِ الله نَبْعَتُــــه طابت مغارسه والخيـــم والشّيم

٣ — في آله وقومه : وكما امتدحه بجده ، فإنه يمتدحه ، أيضاً ، بالصفة القدسية في آله وبني قومه إذ ان المسلمين يصلُّون في بدء الكلام وختامه عـــلى النبي محمد وآله :

مقدَّم بعد ذكر الله ذكرهـــــم في كلّ بَدْءٍ ومختوم به الكلـــم

ووجه التعظيم في ذلك أن آل النبي يتساوون به في التكريم والاجلال ، يؤدّى لهم ذلك في فروض الصلاة ، كأن فيه إقراراً جماعياً ، علنياً بأوّليتهم وتقدُّمهم . فهم أئمة الناس بالتقى والهداية .

ويَعرج ، من ثمة ، على امتداحهم بالمدائح الكلاسيكية المأثورة ، ليعود الى القول :

يُستَدْفَع الشرّ والبلوى بحبّهم ويُسْتربُ به الإحسانُ والنِّعَمُ

وهو شبيه بقول سابق :

من معشر حبُّهم دينٌ ، وبغضهم كفرٌ ، وقربُهم مَنْجى ومُعتَصَم

وهي معانٍ مستمدة من العبادة والدين ، إذ لا يزال القرآن ينوه بآل البيت ويَقسم لهم في المسلمين ويَخلع عليهم صفات اليُمن والبركة .

**ثانياً : امتداحه وقومه بالكرم :** تلك كانت مآثر وفضائل تصحُ فيه من دون سواه ، وهي لم تجر من قبَل على أيّ ممدوح ، فيما عدا النبيّ ومن إليه . وهي التي تُظهر عظمته وتفوُّقه على من دونه ، إذ قد يبارى بالكرم والشجاعة والسماح وأية مأثرة أخرى ، لكنّ الناس ، جميعاً ، يعجزون عن مباراته في القدسية لأنها أمر خصّ به عليهم . ومهما تألبوا وسعوا لا ينالونها . لذلك فإن ما يمتدحه به ، إثرئذ ، يبدو متدنياً ، باهتاً أنهكه شعراء المدح ، قبلا ، لخوضهم فيه بكل اسلوب وتأويلهم له بكل تأويل ، غير مقصرين عن أية حيلة من حيل الغلوّ .

فهو إذ يمدحه بالكرم يقول :

كلتا يديه غياثٌ عَمّ نَفْعهما يُستوكفان ولا يعروهُما عَدَم

أي أنه ينسب ليديه معنى الكرم لأنهما أداته ، ثمّ يبتدع تأويلا ينمي به إليهما الانهمار والانكساب كأن عطاءهما مطر دائم الهطلان ، لا ينضب . ومع أن هذا المعنى مطروق ، فإن الشاعر بثّ فيه معنى قدسياً متوازياً ، إذ أن الغيث لا يفيدُ إلا بعد الجدب والقحط ، فإذا انهمر على يدي امرىء كان من أصحاب التقوى واليُمن والتقرّب من الله . وقوله : « يستوكفان » يدلّ على ان الناس

تستمطرهما عند الضيق والضيم ، فتنسكب عليهم منهما النعم . وربما أشار الأخطل إلى مثل ذلك في امتداحه لعبد الملك بقوله :

الخائض الغمر ، الميمـون طائره خليفة الله ، يُستسقى به المطر

وهاتان الصورتان الدينيتان تخالفان الصورة المأثورة لكرم في تشبيهه بفيضان الفرات وإيثاره عليه بالانهمار والتدفّق .

وعلى دأبه في ذلك ، يكرر الفرزدق مدحه بالكرم في معنى يتضاءل عن السابق أو يوازيه بقوله : « تحلو عنده نَعَمُ » ، أي أنه لا يسأله سائل حتّى يستجيب له ، فرحاً ، مغتبطاً ، وهو يكره الإجابة بلا ، ويتلفظ بها مكرهاً في التشهّد إذ يقول : « لا إله إلاّ الله » . وهذا معنى مبتكر التأويل في المدح ، لم يُسبق إليه ، وقد مثّل به إنسانيته التي بات يؤثر بها الآخرين ويبذل لهم ولا ولا يحترص بحرص ولا يرفض طالباً . ويغالي بذلك كله ، متوسّلا التعميم والإطلاق بقوله :

عمّ البريّة بالإحسان ، فانقشعـت عنهـا الغياهب والإملاق والعـدم

وإذا عرضنا لهذا المعنى من الوجهة المدحيّة المباشرة ، وقعنا فيه على سورة الغلوّ الأرعن الذي لا يزال يخبط فيه شعراء المدح . أما إذا شطرنا إليه من الناحية الدينية ، فإنه ينطوي على معنى اكبر تعقّلا وعمقاً ، ينسب إليه به ما أثر عن جده النبي إذ فاض نوره على العالم بالسعد والهداية ومنع الإملاق والفقر وأحلّ من دونهما الخير العميم . وكأنّ وقع الممدوح في نفس الشاعر كان شبيهاً ، أبداً ، بوقع النبوّة ، يطالع فيه كل آياتها وسماتها .

ويحرص الفرزدق على تعظيم الممدوح حتّى عل القرشيين أنفسهم ، فيجعلهم يقرّون له بالفضل والكرم :

إذا رأته قريش قال قائلهـا إلى مكارم هذا ينتهي الكـرم

فالقرشيّون هم خير العرب وهو خير قريش ، تتطلع إليه وترجو خيره كسائر الناس . وربما أضمر هنا أيضاً دلالةً سياسيّةً إذ أن تقدُّمه على القرشيين يجعله الأحقّ بالولاية عليهم ، فكأنّ ولاةَ الأمر المستبدين به أخذوها عنوةً وزوراً .

**ثالثاً : امتداحه بحسن الخلق والخلق :** وهو ينوّه في ذلك بسهولة أخلاقه وسماحه ، لا يتبدل على الناس ولا ينقضُ عليهم إذ تمنعه شيمة الكريمة وتصدُّه عن الحدة والردة :

سهل الخليقةِ ، لا تخشى بوادره    يزينه اثنان : حُسن الخَلق والشِّيَمُ

وفي هذا القول يمتدحه بالمعاني الكلاسيكية . منقطعاً عن الفضائل الدينية ، كأنه يؤلف فيه ويجمع له فضائل الدين ومآثر الدنيا أو أنه يضفر له الصفة النبوية والمآثر العربية ، وبخاصة في قوله : « حمّال أثقال أقوام ، إذا افتدحوا » ، وتحمّل الأثقال فضيلة عربية عريقة يهرع بها صاحبها الى نجدة المنكوبين وإقالتهم عثراتهم وتخفيف وطأة الخطب ؛ وربما تكبد عنهم الديات ، ليبوء بالثار ويخمد إواره . وهذه الفضيلة يشاد فيها بالأحياء في مدحهم ، وبالأموات في رثائهم.

وهو لتقواه وكرمه يتألق تألقاً وتنعكس البركة على وجهه ، وتضفي عليه حال النعمة والجمال ، حتى ليتراءى وجهه من دون غرّته كالشمس الطالعة من بين الغيوم . ومع أن هذه الفضيلة تختص بسيمائه الخارجية ، فإنه استبطن خلالها دلالة داخلية إذ أدرك ان تآلف النفس وانسجامها في الرفق والمحبة ينعكس على محيا صاحبها . فالوجه هو رمز للشخصيّة كلّها .

**رابعاً : امتداحه بالحياء والمهابة والشهرة :** وأفضل ما وفّق إليه في ذلك قوله :

يغضي حياءً ويغضى من مهابته    فلا يُكَلَّمُ إلا حينَ يبتسمِ

وقد ألّف له بذلك النّقيضين الرقّة والخفر ، بحيث لا ينظر في الناس ولا يطالعهم ببصره ، دون أن يغضّ ذلك من قدره إذ أن له هيبة في الناس من مجده العريق ونفسه الذكية وأخلاقه الكريمة ، فهم لا يجسرون على النظر إليه إذ تكسف انظارهم طلعته السمحة . لقد جمع آية الرقة إلى آية الشدة ، أي أنه أدرك العدالة النفسيّة ، وفقاً للتعبير الأفلاطوني ، فلم تعد تنزو به نزوة أو تقسو به قسوة ، كما أنه يتزين بالوقار الزائف ولا يتوسل العنف لإهانة الآخرين. ولعلّ الفرزدق يندد ، في ذلك، بالامويين الذين كانوا يُستهابون لشدّة عنفهم وتمثيلهم بالرعيّة وسوقها بالقسر والاكراه .

وهنا تطالعنا ، أيضاً ، المعاني السياسية المبثوثة بثاً قاتماً في ثنايا القصيدة ، فكأنه لا يزال يقرن ممدوحه بذوي السلطة القائمة ، منذ أن تنكر أحدهم لـه وتجاهل أمره . فزياد كان مهيباً وكذلك الحجاج ، ومثله الخليفة عبد الملك ، إلا أنهم اكتسبوا ، جميعاً ، هيبتهم من الخوض بالدماء والباطل ومن نثر الأشلاء والأرزاء .

وقد لا نغالي في القول بأن مدح زين العابدين مُبطن بهجاء للامويين ، حتى ان معظم معاني القصيدة تنطوي على معنيين متلازمين ، أحدهما ظاهر في المدح والآخر مضمر في الهجاء . وهو إذ ينوه ، كذلك ، بشهرته ، إنما يردّ على الأمويين الذين ضاءلوا من قدره :

هذا الذي تعرفُ البطحاء وطأته والبيتُ يَعرفه والحلّ والحرم
وليس قولك مَن هذا بضائره العُرْبُ تعرفُ مَن أنكرتَ والعَجَم

خامساً : امتداحه بني قومه : (١٥-٢٦) : وعبر القصيدة يُنوه الشاعر بفضل قوم الممدوح وآله ، مما يُضفي على القصيدة الصفة الشيعية في وجهيها الديني والسياسي . وقد خصّ قومه بالمعاني التالية :

ـ أنهم أصحاب الدين ، أوحى من خلالهم الى الأمم .

— أنهم متحدرون من أرومة النبي الذي فاق سائر الأنبياء وجعل أمته تتفوّق على سائر الأمم .

— أنهم داخلون في ركائز الدين وعقيدته ، تجلتهم فرض على المؤمنين ومن يتنكر لها يعصِ دينه وينكر له أو يرتدّ عنه .

— أنهم يذكرون في الصلاة بعد ذكر الله ، بدءًا وختاماً .

— أنهم هامة التقى وخير الناس .

— أنهم جمعوا غاية الكرم وغاية الشجاعة .

— أنهم كرماء في حالي العسر واليسر .

— أنهم ميمونون . مباركون ، تنهمر منهم النعم والأفضال .

وقد تماثلت بذلك صورة الممدوح وصورة بني قومه في الفضائل الدينية والخصال العربية :

**خلاصة حول المضمون :**

**المؤدّى السياسي** : تنتمي هذه القصيدة إلى فنّ المديح ، ظاهراً ، وتنطوي على فنين آخرين . هما الهجاء والسياسة ، وان كانت النزعة الأخيرة أعمّ وأظهر . وقد ظهرت فيها المعاني السياسية التالية :

— أنّ الممدوح شهير بين الناس ، جواباً على تنكر هشام بن عبد الملك له وانكاره معرفته به .

— أنه ينتسب الى النبي وفاطمة ، أي أنه أدنى النـاس الى سيّد الاسلام والأنبياء .

— أنه لا تخشى بوادره ، اي لا ينتقم ولا يضطهد ولا ينكّل كالأمويين .

ــ ان القرشيين أنفسهم يقرون له بالإمامة لأنه أفضلهم ، اي أحقهم بالخلافة والولاية .

ــ ان الله قدّمه في الكتاب والصلاة ولم يقدم أصحاب السلطة المستأثرين بها.

ــ انه وقومه لا يضاهون ولا يدانون ، اي أنهم متفوقون على الامويين .

هذا فضلا عن ان القصيدة بأكسها تصدر عن معانٍ لها وقع ودويّ سياسيان.

**الطبائع الفنية :**

**أولاً : وظيفة الإنفعال والخيال:** صدرت هذه القصيدة ، كمعظم الآثار الشعرية ، عن الانفعال المتمثل بالغلو وما إليه . وقد استهلّ به بشكل حماس وإيثار وتعظيم مؤلباً وحاشداً حتى مثل الممدوح في مثاله الأقصى ، مدركاً منه غاية المدح . أمّا الخيال ، فقد أمدّه بالصور النقليّة ، حيناً ، والتمثيلية حيناً آخر . إلا أنه ، في الأحوال جميعاً ، يُعيد الأشياء إلى ذاتها ولا ينفذ فيهـا الى ضميرها ولا يستطيع منها إلاّ ما تُطلعه بذاتها . وربما اقتصرت وظيفة الخيال والإنفعال ، جميعاً ، على الحماس المتجسّد بالمعاني المأثورة ، المتداولة ، لا يتفنّن فيها بآيات جديدة ولا يسنّ سنناً مبتكرة كالنابغة والأعشى ومن إليهما . فقد شهر الفرزدق بالفخر وبعض الهجاء والمناقضة ، إلا أنه لم يُعانِ في حياته ضيماً كضآلة الأصل أو كالتنازع على السيادة والكرامة ، كما هو شأن جرير والأخطل . لذلك نراه مزهواً بذاته ، معتداً بها في معانٍ يغلب عليها الحماس السطحيّ والعنجهية الجوفاء . إلا أن لهذه القصيدة منحى خاصاً بها في الحشد المعنوي ، مما سما بها عن معظم شعره ، وإن لم تكن ذات فنية عميقة كبائية النابغة ، أو رائية الأخطل . ومحمل القول في ذلك أن انفعال الفرزدق هـو انفعال نزق ، مهووس ، منطفىء الأحداق ، إلا في بعض اللمع والنادات ، لا يعثر فيه على حقائق إنسانيّة جديدة ولا يُطلّ به على أبعاد سحيقة ، كما ان جماليّته ليست موقّعة توقيعاً حميماً ، متآلفاً كجمالية النابغة والأعشى والأخطل

فشعره هو شعر الضوضاء والجلبة . تُقعقع ألفاظُه وتضطخب وتنزو وتطغى عليها النبرة الخطابية المثيرة .

## ثانياً : مظاهر الارتجال والارتجاز :

**أ ــ الاستهلال دون مقدمة** : وهذه القصيدة قد تأخذ بروع القارىء أو السامع في وهلته . وقد تثيره وتصقعه . لكنها تتسم ، في الواقع ، بمياسم الارتجال والارتجاز وما إليها . فهو قد استهلها دون مقدمة ، كما هو مأثور في شعر المدح ، إذ اقتضته المناسبة أن يُبادر الى القول ، دون تمهّل بفعل الحماس والإيثار .

**ب ــ التكرار اللفظي في المطلع** : وقد بدا في الحافه بتوسل إداة الاشارة : « هذا » في قوله :

« هذا الذي تعرف البطحاء وطأته ــ هذا ابن خير عباد الله ــ هذا ابن فاطمة » وهي تشير الى تردّده على المعنى الواحد ، قسطاً قسطاً ، وبلغةَ بلغةً واحتشاده فيه ، كأنه يهتف هتافاً ويُبايع مبايعةَ .

**ج ــ تفكك الوحدة العضوية** : ونفهم بها ، كما قدّمنا ، مراراً ، ملاحقة المعنى الواحد حتى استنفاده دون استطراد عنه وعودة إليه في مقطع لاحق أو إثر بيت أو بيتين . والوحدة العضوية تقوم ، أيضاً ، على نموّ المعاني وتصاعدها وارتفاع هاماتها ، بعضاً على بعض . فلا يرد اللاّحق أدنى من السابق أو نقيضاً له يُسفّهه ويُعفّي عليه . ولقد تردّد الشاعر تردّداً على المعاني ، يلمّ بأحدها ، ثم يدعه الى سواه ، ثم يكرره . فيُسِفّ عنه ، كما يتبيّن من تقسيم القصيدة الذي قدّمنا ذكره ، وكما سنبيّنه في دراستنا لطبائع الاسلوب .

واذا كان تفكاك الوحدة العضوية ينمّ عن الارتجال ، عامة ، فقد أثر عن سائر الشعراء العرب ، وسائر قصائد الشاعر ، مما يُضعف من دلالته الفعاليّة الحاسمة على هذا الشأن .

**ثالثاً : مظاهر الصنعة والتثقيف**: إلا أنّ القصيدة تنطوي على بعض المظاهر التي تنمّ عن الصنعة والتثقيف وبعض الدربة مما لا يتيسر لأسلوب الارتجال والارتجاز . من ذلك :

ا ــ **توقيع القصيدة وفقاً لتصميم مُضمر عام** استهل فيه بتعريف الممدوح تعريفاً عاماً ( ١ ــ ٤ ) ثم تدرّج به الى ذكر فضائله الخاصة (٥ــ١٤) منتهياً الى فضائل آله وبني قدمه ( ١٥ــ٢٦ ) . وهذا النّزوع العام يقتضي بعض التمهّل الإعداد مما يُضعف من الرّأي القائل بالارتجال المُباشر .

ب ــ **دقّة بعض المعاني واقتضاؤها بعداً في التفكير** كما في قوله :

ما قال «لا» قط إلاّ في تشهـــده لولا التشهّدُ كانت لاؤه نَعَـــم

فهذا التخريج والتأويل لا يتمّ في عفو البداهة إذ يَعبر ويَجوز في مراحل ، متدرجاً بفضيلة اللّفظ « نَعَم » الى استنباط معنى يجعلها مُطلقة ، مع استثناء واحد يضاعف من المعنى المدحي ، إذ يضيف الى الممدوح صفة التقوى فضلا فضلا عن الإستجابة والكرم .

وقد يدنو إلى ذلك قوله :

كلتا يديه غياث عمّ نفعهمـــا يُستوكفان ولا يعروهما عَدَمُ

فهذه الصورة ليست وليدة البداهة ، إذ أنه استكملها وفنّد فيها ثم جعله مطلقة ، إذ اختتم مؤكّداً أن العدم لا يعرو يديه . فهو قد استنفد غاية المعنى وأجهز عليه ولم يدع فيه احتمالا ، مما لا يتيسّر للبداهة .

ج ــ **التصنيف** : ومما يُبعد القصيدة عن البداهة ، أيضاً ، بعض مظاهر التصنيف المماثل للإطلاق كقوله : « يزينه إثنان : حسن الخلق والشيم » .

د ــ **التوفيق والتأليف** : ونقع عليه خاصة في توحيد المعاني المتناقضة ليتأدّى عنها دليل جديد على سؤدده وتفوقه . ومن ذلك قوله :

يغْضي حياءً ويُغضى من مهابته فلا يُكَلَّمُ إلا حينَ يَبتسِمُ

وهذا المعنى يبدو في غاية الدقّة والتقصي إذ ألف فيه بين الحياء وعظم الهيبة. كما تعرّض للأمويين وأزرى بهم وقدح بسياستهم .

وفضلاً عن ذلك فان المنحى العام للقصيدة ينأى بها عن منحى الارتجال . والله اعلم .

**رابعاً : طبائع اللفظ والعبارة** : ولسنا نقع في هذه القصيدة على ألفاظ متجهِّمة أو متعصية المعنى إذ لم يتعمد الشاعر الوعورة والغرابة . وألفاظه تنساق، غالباً ، بانفعال ، تُؤاتيه ولا تتعصى عليه ؛ وقد أوردها في سياق هادر شديد مما ضاعف من وقعها .

أما العبارة ، فقد اتّصفت بالخصائص التالية :

أ ــ **التوسل باسماء الاشارة** : وقد ورد معظمها في مطلع القصيدة ، كما بيّنا .

ب ــ **النعوت** : وقد ورد بعضها مباشراً كقوله : هذا التقيُّ ، التقي ــ الطاهر ــ العلَم ــ سهل الخليقة ــ حمّال أثقال أقوام ــ حلو الشمائل .

وورد بعضها الآخر في جُمَل متعددة كقوله :

هذا الذي تعرف البطحاء وطأته ــ العرب تعرف من أنكرت والعجم ــ كلتا يديه غياثٌ عمَّ نفعهما ــ لا تُخشى بوادره ــ تحلو عنده نَعَم .. وما إلى ذلك ممّا هو مبذول في متن القصيدة .

د ــ **الإكثار من الالفاظ الدينية**: مثال ذلك : البطحاء ــ البيت ــ الحلّ ــ الحرم ــ التقيّ ــ النقي ــ الطاهر ــ فاطمة ــ أنبياء الله ــ التشهُّد ــ ركن الحطيم ــ الله شرَّفه ــ من يشكر الله ــ فالدين من بيت هذا ــ يُنمى الى ذروة

الدين ـــ دان فضل الأنبياء له ـــ رسول الله ـــ حبُّهم دين ـــ مقدَّم بعد ذكر الله ـــ أهل التقى .

**خامساً : طبائع التجسيد :**

**أ ـــ التعميم والإطلاق** : وهو الأسلوب الأعم الطاغي على القصيدة توسل له الوسائل التالية :

**١ ـــ الاكثار من الألفاظ وحشدها** : البطحاء ـــ والبيت والحلّ والحرم ـــ هذا التقيّ ، النقي ، الطاهر ، العلم ـــ العرب والعجم .

**٢ ـــ بعض ألفاظ التأكيد** : هذا ابن خير عباد الله كلهم ـــ كلتا يديه غياث ـــ يزينه اثنان ـــ ما قال لا قط إلا في تشهُّده .

**٣ ـــ المعاني المطلقة بذاتها** : عمّ البريّة بالاحسان ـــ إلى مكارم هذا ينتهي الكرم ـــ فما يكلم الا حين يبتسم ـــ الله عظمه ـــ قصرت عنها الأكفُّ وعن إدراكها القدم ـــ في كلّ بدء ـــ من خير أهل الأرض ـــ سيان ذلك إن أثروا وإن عدموا ـــ بجدِّه أنبياء الله قد ختموا ـــ عمّ نفعهما ـــ لا يعروهما عدم ـــ من يشكر الله يشكر أولية ذا ـــ من معشر حبُّهم دين وبغضهم كفر .

**ب ـــ الطِّباق** : مثال قوله : الحلُّ والحرم ـــ تعرف وأنكرت ـــ العرب والعجم ـــ يستوكفان ، ولا يعروهما عدمُ ـــ لا ونعم ـــ حياء ومهابة ـــ الدُّجى والنور ـــ الشمس والظُّلم ـــ حبّ وبغض ـــ دين وكفر ـــ مقدَّم ومختوم ـــ أثروا وعدموا .

**ج ـــ التشبيه والاستعارة** : ضعف التشبيه في هذه القصيدة وربما انعدمت آثاره الا في نبذة عارضة : « كالشمس تنجاب عن آفاقها الظُّلم » ، لأنه ليس في مقام وصف ، بل في مقام مدح طغت فيه الأفكار على الأوصاف . إلا أنه ألمّ بالاستعارة في مثل قوله :

كلتا يديه غياثٌ عمَّ نفعهمـــا يُستَوكفان ولا يعروهما عــدَمُ

والقسم الأول ينطوي على تشبيه للأيدي في كرمهما بالغيث ، إلا أنّه عاد فنسب إليهما الاستيكاف وهو خاص بالمطر ؛ فاستحال التشبيه الى الاستعارة مكنية .

– **فانقشعت عنها الغياهب** : وقد استعار الغياهب للبؤس والفقر في استعارة تصريحية .

– **يكاد يُمسكه ركن الحطيم** : وقد استعار للركن الأمساك وهو مـــن خصائص الانسان .

– **ينشَق ثوب الدّجى عن نور غرّته**: وقد مثّل الدّجى بإنسان يرتدي ثوباً ، نامياً له صفة إنسانية ، وفي هذا القول يتألق خيال الشاعر ويزهو ويدرك فيما وراء الأشياء . والشاعر يقرن ، كذلك ، بين التألق في جبين الممدوح والنُّور ويستعيره له استعارة تصريحية مباشرة .

– **هم الغُيوث.. والأسد** : وقد شبّهم في كرمهم بالغيث وفي شجاعتهم بالأسد .

**الكناية** : وهي مبذولة في بعض الأبيات كقوله :

– هذا الذي تعرف البطحاء وطأته والبيت يعرفه والحلُّ والحرم . وقـــد تكنّى بألفاظ البطحاء والبيت والحل والحرم على التقديس والاكرام .

– **حمّال أثقال أقوام** : وقد تكنّى بها على إيثاره الآخرين وبذله مـــن دونهم .

– **يُنمى الى ذروة الدّين** : وقد تكنّى بالذّروة على العلوّ والرّفعة .

– **مُشتقّة من رسول الله نبعته**: وقد تكنّى بالنبعة على الأصل ، دانياً في ذلك الى التشبيه ..

**دلالتها على العصر والبيئة** : ونقع من ذلك على ما يلي :

١ ــ الحالة السياسيّة والانشقاق في السلطة بين الأمويين والعلويين .

٢ ــ تحزّب الشعراء في شعرهم للمذاهب السياسية القائمة في العصر .

٣ ــ واقع العبادة كما كان يجري ، عصرئذ ، في صورة عامة غير مباشرة.

٤ ــ الثقافة الدينية التي كان يفيد منها شعراء العصر .

**تقييم عام للقصيدة** : تأخذ هذه القصيدة القارىء بنبرتها وتألب الشاعر فيها واحتشاده للمدح والتعظيم . وقد سبق فيها الى قليل من المعاني المدحيّة المبتكرة وأوهم السّامع بصدق ما يقول . إلا أنه أقام في حدود معان مكررة ، يتردّد عليها ويقبل ويُدبر حولها ، عبر الاجواء الإنفعالية الصخابة ، مما ضاءل قليلا من من صفة الابتكار والخلق فيها . ويبقى أن فضيلتها الاولى هي فضيلة الحماس والصدق ، تسفح ذاتها في إيقاع الوزن وصيغ العبارة وانهمار المعاني . فهو لم يخطّ بها خطاً جديداً في المدح ، وان كان قد استهلها من دون المقدمة الطللية.

# نموذج من الفخر في شعر الفرزدق

همام بن غالب بن صعصعة، من دارم. لقب بالفرزدق لغلاظة وجهه وجهومته كما ذكرنا، وُلد في البصرة ونشأ في البادية، وكان له من سؤدد اهله ما اذكى في نفسه العنجهية، فأبوه غالب كان جواداً متلافاً، وجده صعصعة كان يشتّري الموؤدات، وكان لبني قومه ايام غرر في الجاهلية، افاد منها الشاعر في فخره وجعل يهتف ببوقها في كل غداة ولم يدع مجالاً للفخر الا وافاه. ولقد تواقع مع جرير بحرب هجائية دامت اربعين سنة، مما جعل قصائده الفخرية هجائية في الان ذاته ومما دمغ معظم شعره بالرتابة والتكرار في المعاني. ولم يكن الفرزدق من الذين يعانون في فخرهم جرحاً يضيمهم او من عقدة الخطيئة الاصلية كالشنفرى وعنترة والمتنبي، بل انه صدر فيه عن الرضا والتفاؤل، وعن العافية، فكان مفعماً بالعنجهية مقصرا عن الابعاد النفسية والوجودية التي تدلهم في فخر شعراء العاهة واللعنة ممن يستعيضون بشعرهم عن عراقة اصلهم. وليس الشعر من بعد تعبيراً عن الناحية الايجابية من الحياة، وانما تنازع مع قدر النقص والعاهة في الكون وسعي الى استكمال الذات وفرض الارادة الخاصة على الارادة الكونية العامة وتسيير الوجود وفقاً لحرية النفس والعزيمة بدلا من التسيير به والاقتفاء على أثره وجني ثمار الآخرين دون فعل في العالم او تفاعل معه. لهذا كانت مفاخر الفرزدق في معظمها ذات معان عامة، مبذولة في متن القصيدة الفخرية، وقلما تفجت فيها كوى النفس المظلمة وتفتحت الرؤى الواجفة والشعور بتحدي الطبيعة والعناصر

والكون بالقدرة الفردية الذاتية كما هي حال الشنفرى او التعرض للدهر وقوى الهلاك في الوجود ، كما هي حال المتنبي .. ومعظم الفخر الذي الم به كان في باب الضيافة المأثورة في الجاهليين والتي جرت معانيها على سنة قلما تتباين عنها في المعاني والكنايات والاستعارات ووسائل الغلو او طبائع التأكيد . ونلم فيما يلي بقصيدته الفائية وهي احدى النقائض التي تواقع فيها مع جرير ، فافتخر وانتهى الى الهجاء كدابه :

إذا اغبرَّ آفاقُ السماء ، وكشفت كسور بيوت الحيّ حمراء حرْجف [١]
وهتكتِ الأطنابَ كل عظيمـــةٍ لها تامكٌ من صادقِ النَّيِّ أعرَفُ ، [٢]
وجاء قريعُ الشَّولِ قبلَ إفالِـهـــا يـَزِفُّ ، وراحت خلفه وهي زفّفُ ، [٣]
وباشَرَ راعيهـــا الصَّلَى بلبَّانـــه وكفّيه ، حرَّ النار ما يتحرَّفُ ، [٤]
وأصبحَ موضوعُ الصقيعِ كأنَّه ، على سروات النيب ، قُطنٌ مُنَدَّفُ ، [٥]
وقاتَلَ كلبُ الحيّ عن نارِ أهله ليربِضَ فيها ، والصَّلى مُتَكَشَّفُ [٦]
وجدتَ الثرى فينا ، اذا يبس الثرى ومن هو يرجو فضله المتضيّفُ . [٧]

---

١ — الكسور : ج . الكسر : جانب البيت . الحرجف : الريح الشديدة الهبوب .

٢ — الاطناب . ج . الطنب : الحبل يشد به جانب البيت . عظيمه : نعت ناقة . التامك : السنام العظيم . الاعرف : طويل العرف وهي تفعل ذلك لشدة البرد .

٣ — القريع : الفحل . الشول : الابل التي نفضت البانها . الافال : صغار الابل . يزف : يعدو . كل ذلك من شدة البرد .

٤ — الصلى : اي صلى النار . ما يتحرف . ما ينحرف عن النار .

٥ — الموضوع : ما تساقط . الصقيع : الجليد . السروات ، اراد بها اسنمة الابل . النيب ، ج . الناقة المسنة .

٦ — منكشف : مجتمع علمه والابيات ٤٥ — ٥٢ في وصف شدة البرد والجدل ، توطئة للفخر بكرم قومه .

٧ — الثرى الاولى : الندى ، والثانية : الارض الندية .



٩

وقد علم الجيرانُ أنّ قدورَنـــا ضوامنُ للارزاق، والريح زفزَفُ؛ [1]
نعجّل للضيفان، في المحلّ، بالقرى قدروا بمعبوطٍ تُمدّ وتُعرفُ، [2]
تُفرغ في شيزى، كأنّ جفانهـــا حياضُ جبي، منها ملاءٌ ونُصَّفُ [3]
ترى حولهنّ المعتفينَ كأنهـــم على صنمٍ، في الجاهلية، عُكَّفُ،
قعوداً، وخلف القاعدين سطورهم جُنوح، وايديهم جُموسٌ ونُطَّفُ.

يقول الشاعر انه حـــين تربد السماء، وتعصف في جوانب البيت الريح الشديدة وتّهتك الحبال التي توثق بها الخيام كل ناقة ذات سنام عارم من شدة ما تبلوه من الصقيع، وحين يفد فحل الابل التي تناقصت البانهـــا ومن دونه تعدو صغاره واذا احتبى الراعي الى النار يدنو منها حتى تلامس ذقنه وكفيه تكاد ان تحرقه دون ان يميد او ان يحيد، وحين تطلع الشعرى وهي نجم اول الليل تبث نورها وامست الارض ماحلة يتقشر جلدها من اليباس وحين يبدو الصقيع كالقطن المندوف على متون النياق وحين ينبري كلب القوم يقاتل حتى ييسر لذاته مكانا في جنب النار، في تلك الازمة الخانقة حـــين يتعطل الرزق وتجف اثداء الارض ويتعسر طلب الحياة، فان قوم الفرزدق يهبون كل هبة ويعطون كل عطاء وقد امتنعت الارض وجفّ ضرعها.

ذاك كان المقطع الاول وهو يتناول الضيافة العربية، كما رسمت لوحتها منذ القدم، الا ان الفرزدق الحف بالصورة وامعن في رسم الجزئيات وكانه يتخطى من سبقه ويبدع رسما جديدا لتلك الآية العربية والاسلوب الذي داب

---

١ – زفزف : شديد الهبوب باردة .
٢ – المعبوط : المذبوح .
٣ – الشيزي : من خشب الشجر ، وهو أسود صلب نصنع منه القصاع. حاض حبي . اي حياض جمع فيها الماء فهي ملاى ابداً .

عليه هو من الاساليب البدائية في الغلو المستمد من الواقع الغث المباشر . وكان عنترة قد داب على شيء من ذلك حين وصف عدوه الهائل المريع وفتك به بطعنة يتيمة . نقول في مثل ذلك ان الشاعر عجز عــن تفتيق الصورة الابداعية الاخرى التي يجسد بها المعــاناة ، وان يكتشف في ضمير المظاهر الرمز الحي العميق للقبض على حقيقة التجربة ، فامتطى لذلك المشهد الحسي المباشر وألّفه تأليفاً ومضى به الى أقصى غايته ، ليعبر عن النقيض بنقيضه . والصورة مبذولة على اديم الواقع الشائع وهي مما يتلقفه الانسان العادي الطارىء إذ يجد العطاء اعز في زمن الصقيع وامتناع الخير عن الناس وانغلاق سبل الرزق فالشاعر انطلق من الواقع وعظمه ومد احجامه وفصَّل اقسامه دون ان يستبطن الخيال الظواهر ويبدعها او يؤديها من جديد ، فكأن هذا الشاعر ينقل بحدقة الحس ما يطالعه في المادة المتهادنة التقريرية . لا شك انه تخير من الواقع الحسي وانه حرَّره من شوائبه ومثّل الصقيع وكانه اوفى الى حد الهلاك والموت، الا انه عبَّر عن الاشياء بذاتها وبالمظهر الصاخب الخارجي وبالاسلوب الذي يطرب له البدائي . الشاعر استثمر الواقع واستغله ولم يترجمه ولم ينفذ في طينته . وذلك لان الفرزدق نزع عن المباهاة اليسيرة ولم يقف من خلال ثورة العناصر ضد الكون كما وقف الشنفرى ، وهو لا يجد في اقتحام العناصر على الانسان وتهديده برزقه وحياته فاجعة وجودية وتسلطاً من الطبيعة على ابنائها ومنعهم من الحرية وتحقيق الذات وانما هي ظاهرة والكرم ظاهرة اخرى نسختها واجتنى اصحابها منها الزهوَّ في القيام حين انتكص وهزم الآخرون .

وهكذا فان ثمة انفعالا بالزهو من مآثر الاجداد وهو زهوٌ قائم في لحظته ، لا يتعداها ولا يميل عنها ولا ينظر الى ذاته بمنظار الزمن ، ولو تحدق الشاعر بالمعاناة او لو انه عاناها عبر الزمن لتساءل اين هم اجداده الذين يتفاخر بهم واين هم الفرسان الذين انشاؤا ملحمة البطولة . ان في خلية الانسان ذاتها عطباً وتنسخاً ومهما سما الانسان فان طينته الموبؤة الآسنة المنحلة والمتفككة تردعه

عن التمادي في الغلو والامعان في الخيلاء . الا ان الفرزدق وان اقام في الحاضرة الاموية ، فقد نشأ في الصحراء وتطبع بطباع البداوة والحاضرة الاموية ذاتها لم تكن بيئة حضرية فعلية نزعت بالانسان من الفردية الى الغيرية ومن الاحساس الطارىء المولي الى المعاناة الدائمة بالتأمل والاستقرار وانتظام الكون عبر حلقة متتابعة من النواميس. ان هي الا بداية حضارة دون تحضر في طبيعة النفس. لذلك ظل الفرزدق وكانه طفل الوجود يزهـو بالطرف وباللحظة القـائمة وبالافعال التي لا يتحرى بعضا عن نهـاية مطاف الاشياء . فالفرزدق كان كسائر البدائيين حديث التفتق على طينة العالم وعوالم النفس ومباهجها وكان يثمل ويترنح بالتفوق وأن ينهض حيث يملـق الآخرون وان يكون الواهب للموهوب والطاعم للجائع والمنجد للمستنجد ولم يتفطن الى ان تلك العاهة تمسه وان كانت في سواه لان كرامته الذاتية ليست سوى جزء من كرامة الانسان وانه ما دام ثمة انسان يستعطي ويستذل فانه هو الذي يستعطي ويستذل مـن خلاله . فتجربة الفخر تبدو بذلك غير ناضجة انسانياً وان كان الشنفرى قـد سبق الى مناهضة العالم والوجود والطبيعة من خلال فخره بفرديته واستقلاله وتمرسه بالظمأ والجوع والحرّ والقرّ ليثبت هويته على اديم العالم الميت المتحجر.

ومهما يكن ، فان الفرزدق يفيد من التجربة الحسية وان كان لا ينزع فيها منزعاً وجودياً متمردا قانطا ، ولقد عاين الواقع الحسي وتأثر بـه واختزن انفعاله للحظة الفنية المؤاتية . ومشهد الاملاق غب الصقيع التقطته عينه وتحركت به نفسه ، فبلغ اوجه ونهاية مطافه وفقاً للكنايات القريبة المتناول التي تمثل بها، ومنذ المطلع تراه يرنو الى السماء ، والسماء بالنسبة الى البـدائي الجاهلي هي مرآة الطبيعة والفصول ومرآة النفس الانسانية التي تنعكس عليها الطبيعة وتفعل فعلها . وحين تغبر السماء ، اي تبدو وكانها مشوبة بالغبار وتمحي معالمهـا

يدرك ان الطبيعة تبدلت وانها مزمعة ان تفجر بركانها وان تثير اجواءها . ولقد كان البدائي قريب الصلة بالطبيعة اذ لم يجنّه عنها المأوى ولم يتحصن في المنازل وانما كان يواجهها عاريا وعلى الارض او في خيمـــة مملقة، لذلك فهو يحس بتنفساتها ويدرك تحركاتهـــا ، بخلاف الحضري العريق الذي تحصن في المنزل ونأى عن المظاهر الطبيعة في عالم داخلي من دونها . والفرزدق ملمٌ بطباع الريح تكشف أستار البيوت وتعتو بها وتنقض من كل جانب ، فكانها العدو يساور. ولقـــد ادى المعنى مـــن خلال مظهره وعظمه مـــن باللفظ والنعوت المتكررة والحروف الشديدة الدالة على الخصام والمقاومة . ومن هـــذا القبيل فان اللغة كانت تسلس للفرزدق لانها ليست لغة مستمدة من الذاكرة بل من المعاناة . وهو حميم الصلة بالالفاظ ، خبر مخبرها واتصل بارواحها وباتت تنثال عليه منها اللفظة التي تفعم بالمعنى وتحتضنه وتوازيه بل تضاعف من وقعـــه . فالريح الحرشف ليست ريحا لينة وليست نسيماً محيياً بل ان مخارج حروفها تنم عن طبيعتهـــا ، فكان الحروف تتطوع للمعنى وتلين له وتخرجـــه بالصوت المادي المسموع بدلا من السورة الذهنية المتـــوارية . ولقد نعت الريح كذلك بالاحمرار ، فكيف تكون الريح حمراء والريح لا لون لها . لعل الجو الذي يصحب هبوب تلك الريح يكون احمر ، وهو مأثور في الطبيعة . الا ان هذه النعت تنطوي على ما هو انأى من معناها الحسي ، ان فيها دلالة عـــلى الهلاك والموت وانها ريح ابادة .

### الصقيع من خلال النياق :

كان الشاعر يمثل الصقيع ثمة من خلال الريح التي تضرب جنبات البيوت ، وها انه يتوسل الابل لذلك ، معتمداً الدربة التي توفي بالمعنى الى غايته القصوى. وذلك ان الناقة التي طفرت من مربضها وهتكت الاطناب واتت عليها ليست

ناقة عجفاء وانما هي ناقة سمينة ، باهظة السنام ، كثيرة الشحم ، تتقي بـــه البرد . ومع ذلك فان الصقيع تسلل من خلال شحمها ولحمهـــا واصطك في عظامها وقسرها على ان تطفر من ذاتها وتحرج عن طورها وتولى من الخيام هائمة على وجهها . وتلك كانت الدربة الفنية القائمـــة عصرئذ توفر للمعنى الاطار الحسي الانأى بحيث انه يخترق جدار العـــادة والمألوف ويطفر الى المستحيل او الخارق . فأيا يكون ذلك الصقيع الذي يخترق احزمة الشحم وهو كساء طبيعي للناقة ضد العوادي وقد تعاظم سنامها ، وهو لا يتعاظم الا اذا سمنت الناقة عليه غاية السمن . ومن هذا القبيل فان غاية الشاعر كانت تقتصر عصرئذ على تقصي المعنى الذي انفعل به ومده الى اقصى ابعاده وهو يتوهم انه اوفى منه الى غايته وانه افصح عنه كل افصاح . وتلك آية البلاغة ، ان تعبر عن ذروة المعنى ولم يخطر للشاعر في ذلك العصر ان يعبر عن المعنى بالمعـــاناة الصماء التي لا تتضح فيها معالم الافكار وعن المعنى من خلال التعاويذ والرموز التي هي انفذ في طينة الوجود وفي ما ورائية العالم . ذاك ان الفرزدق كان يحسب ان جدار المادة هو الجدار النهائي وان سبل البلاغة هـــي سبل الغلو الحسي المتمادي ، فكان يدور على ذاته ويدع المظاهر تدور على ذاتها . الا ان عبقرية الفرزدق اللفظية تصحبه في كل بيت وهو يضاعف من الحروف ويتخير الفعل الدال على الغلو بذاته كفعل تهتك والنعت المباشر : كل عظيمـــة ، ويتوسل الجمع : الاطناب ، ثم انه لا يكتفي من الأمر بذلك بل يمعـــن في الوصف الذي يجتزىء من الظاهرة بما هو ادل على غاية المعنى وهو هنا التامك ، اي جبل الشحم الذي تختزنه الناقة وتحتمله ليوم الاملاق والضيق .

## التعبير عن الصقيع من خلال فحل الابل :

ذاك كان مشهد الصقيع من خلال الناقة . وها ان الشاعر يتوسل الفحل لذلك ، ايضاً ويسميه القريع واللفظة بذاتها تدل على عظمه وقوته وشدة احتماله

ومع ذلك فقد ظفر هو الآخر وجعل يعدو ، لعله بذلك يستعيد بعض حيويته وحرارته . ومن دونه هرعت صغار الابل وقد ازعجها الصقيع هي الاخرى فكأن ثورة ما المت بتلك البهائم الداجنة ونفرتها عن مضجعها وكأن الطبيعـــة تنكل بابنائها . والفرزدق كان دابه مثل سواه ، ان يعبر مـــن خلال طبائع البهائم التي الفها والفته وباتت وسيلة من وسائل تعرفه على الطبيعة والكون . والعربي الذي سمى النياق الجافة الضرع شولا ، انما كان قد اوفى الى مرحلة من تعرفه على تلك البهيمة بحيث انه بات يميز باللفظ بين حالة وحالة اخرى من احوالها . فاللغة هي من هذا القبيل دليل نفسي عـــلى موقف من مواقف الانسان العربي في صلته بالطبيعة وما يدب على اديمها من احياء وما يقيم فيها من اشياء . ثم ان الزفيف ذاته وهو ضرب معين من العدو يميز سيرا آخر في ذلك الحيوان وفقاً للنوازع التي تحركه . وقد خص ذلك النوع باسمه وتلك التسمية هي بحد ذاتها تنم عن احتفال الانسان بالحيـــوان والصلة الحميمة التي كانت توثق بين حياتيهما وصمودهما ازاء ضربات الطبيعة والعوادي الخارجية. وحين يزف القريع دون غاية ، فان ذلك يشير الى ان ثمة خللا مـــا في نواميس الكون او ان تلك النواميس تخطت عهدها المألوف وباتت وسيلة من وسائل الهلاك . وهكذا فان الفرزدق يستعير كسواه من مظاهر الوجود اداة للتعبير ، له فيها فضيلة الاختيار ونفحها بالحماس والانفعال وازجائها الى مدها النهائي حتى يوفي من المعنى الى رصيده النفسي الاخير .

### التعبير عن الصقيع من خلال الراعي :

وما دام المشهد هو مشهد الابل فلا بد من التوسل بالراعي هو الآخر للتعبير عن عظم الصقيع . ولا بد أيضاً من المشهد الحسي المباشر المنحول عن حدقة الواقع الغث . وها ان الراعي قد اوقد ناراً ليصطلي عليها من الصقيع وليس في ذلك قدرة على التعبير لان الاصطلاء امر مألوف والشاعر بأنف من أخذه بهذا

الاخذ الداني ، فمد ابعاد المشهد وجعل الراعي يباشر النار ويدنو منها حتى انها أوشكت ان تمس لبانه وان تحرق كفيه ، ومع ذلك ، فهو يكاد لا يميل عنها . وفضيلة الشاعر في ذلك هي فضيلة الافادة من المشهد الواقعي في أقصى حدوده وفي حدقة بدائية ساذجة وان كانت مخلصة . وليس ثمة ادنى من هذه المقارنة في تمثيل شدة الصقيع ، انها الصورة البدائية الاولى التي يسمو اليها الذهن . اين منها الصورة النفسية الوجودية التي ابتدعها الشنفرى في تمثيل الصقيع اذ قال :

وليلةِ نحس يصطلي القوس ربّها وأقطعه اللائي بها يتنبّلُ

والتمثيل ارقى فنيا بما لا يحد لان الشاعر عبر عن الوثاق الوجودي الذي بين القوس وصاحبها وتنازعه من خلالها بين الحياة والموت . والتنبه الى هذه الصلات اللطيفة بين النفس واشياء الوجود هو الذي يهب الشعر قيمته وابداعيته ، لانه يكشف الحقائق الهاربة التي تتيسر للوهلة الاولى من الملاحظة. اما الفرزدق في عنجهيته وغلوه الاخرق فلم يعثر الا على دنو الراعي من النار حتى الاحتراق ، وهو قول من مباذل العامة .

**الضيافة من خلال القدور والطعام :** ولا يعدو اسلوب الفرزدق ذلك في سائر معانيه ، اذ يصف ضيافتهم من خلال القدور ، فهي ملاى باللحم المعبوط الذبيح ، وهي شيزى هائلة رحبة كانها حياض لا تنضب . ووصف الضيافة من خلال القدور التي هي مماثلة للاحواض الدائمة الامتلاء يوافق طبيعة الشاعر التي تؤخذ بالمظاهر الكبيرة المدوية . وبقدر ما تتسع القدر وتتمادى دائرتها بقدر ذلك تعظم ضيافة المضيف . وذلك كله من الواقعية المباشرة في التعبير عن التجربة . الا ان الشاعر يسمو قليلا حين يقرن المعتفين الآكلين من قصاع بني قومه بالعباد في الجاهلية الدائرين حول الصنم وهي صورة نائية ارخى فيها للخيال عنانه فخطف عبر الزمن ونأى وكان يحبو ويتزاحف منذ حين .

**خلاصة :** كان الفرزدق من الشعراء المباشرين الذين جسموا انفعالاتهم من خلال المشهد الحسي ومن خلال اللفظة الفطرية البدائية التي تحمل غالباً معنى عبر لفظها . وهو يحتفل ويأنف من المشهد الداني ، يمـــده الى اقصى ابعاده ويبتدع له الحيثيات التي يخترق بها شرط العادة والمألوف الا انه ، قلما وفق للتعبير عن الرعشات الهاربة والمعاناة الحالة والاطياف والاوهام ومنازعة النفس والطبيعة والقدر لانه كان مفعماً بذاته وبخيلائه وخيلاء اجداده .

# الهجـــاء

## نموذج من شعر جرير

### القصيدة الدّامغة

أقِلي اللّوْمَ عاذِلَ والعِتابــا وقولي إن أصبتُ لقــد أصابــا ١

ووَجدٍ قد طَويتُ يكاد منــهُ ضميرُ القلبِ يلتهبُ التِهابَا ٢

سألناها الشّفاءَ فمـــا شَفتنــــا ومنّتنا المواعِــــد والخِلابَا ...٣

أبى لي مـــــا مَضى لي في تميــم وفي فرعي خُزيمةَ أن أعابَــا ٤

ستَعلمُ من يصيرُ أبوه قَينـــاً ومَنْ عُرِفَتْ قصائدُه اجتلابا ٥

فلا وأبيكَ ما لاقيْتُ حيّـــاً كيَربوعٍ إذا رَفعوا العُقابـــا ٦

ومَا وَجَدَ الملوكُ أعزّ منّــــا وأسرعَ مـــن فَوارسنا استِلابا ..٧

---

١ – عاذل : أصلها عاذله ، حذفت التاء للترخيم . والعاذلة والعادل : من يلوم المحب على حبه.

٢ – الوجد : المرض من شدة الشوق إلى الحبيب .

٣ – الخلاب : الكلام اللطيف الذي ينطوي على خداع .

٤ – تميم : قبيلة الشاعر . فرعا خزيمة : هما بنو أسد وبنو كنانة .

٥ – القين : العبد الرقيق ، والحداد كل صانع . وكان للفرزدق حدادون ، والعرب لا تعد أصحاب الصناعات من كرام الناس .

٦ – يربوع : جد من أجداد جرير . العقاب : الراية التي تحملها القبيلة في حربها .

٧ – أعز منا : أكثر منا عزه ومنعه .

ألا قَبَّحَ الإلهُ بني عِقالٍ ... وزادهُمُ بِغَدْرِهِمِ ارتيابا [1]

لقد خُزِيَ الفرزدقُ في مَعَدٍّ ... فأمسى جَهْدُ نُصرتِه اغتيابا [2]

فما هِبْتُ الفرزدقَ قد علمتُمْ ... وما حقّ ابنِ بروع أن يُهابا [3]

أعَدَّ اللهُ للشعراءِ مِنّي ... صَواعِقَ يُخضِعون لها الرِّقابا [4]

قَرَنْتُ العبْدَ ، عَبْدَ بني نُمَيرٍ ... مَعَ القَيْنينِ إذ غُلِبا وخابا [5]

أنا البازيُّ المُدِلُّ على نُميرٍ ... أُتيحْتُ من السماء لها انصبابا [6]

إذا عَلِقَتْ مَخالِبُهُ بِقِرْنٍ ... أصابَ القلبَ أو هتكَ الحِجابا [7]

فلا صلّى الالهُ على نُمَيرٍ ... ولا سُقِيَتْ قبورُهُمُ السحابا [8]

ولو وُزِنَتْ حُلومُ بَني نُمَيْرٍ ... على الميزانِ ما وَزَنَتْ ذُبابا

فصبراً يا تُيوسَ بني نُمَيْرٍ ... فإنَّ الحَرْبَ مُوقَدَةٌ شِهابا

فغُضَّ الطرفَ إنك من نُمَيرٍ ... فلا كعباً بلغتَ ولا كلابا

---

١ — بنو عقال : قوم الفرزدق .

٢ — معد : مجموعة من القبائل العدنانية ، ومنها قريش . الاغتياب : ذكر الناس بالسوء في غيابهم . ( بعد أن خزي الفرزدق لم يعد له ما ينتصر به سوى اغتياب الناس ) .

٣ — ما هبت الفرزدق : ما خشيته . ابن بروع : هو الراعي النميري وبروع اسم أمه .

٤ — صواعق : قصائد شديدة الوقع كالصاعقة التي إن أصابت شيئاً حطمته وأودت به .

٥ — عبد بني نمير : الشاعر المعروف براعي الابل وهو من بني نمير . أما القينان الآخران فهما الفرزدق والاخطل . وكان الثلاثة يهجون جريراً وجرير يهجوهم

٦ — البازي : طائر قوي من كواسر الطير يستخدم في صيد الطيور والأرانب . المدل على نمير : الذي له عليه دالة وسلطة .

٧ — القرن : الخصم في القتال . الحجاب : غشاء من لحم يحيط بالقلب .

٨ — ولا سقيت قبورهم السحاب : دعاء يريد منه ألا حل ببني نمير رحمة الله .

### نبذة في سيرة الشاعر :

شاعر أموي من بني كليب بن يربوع من تميم ، يعرف بجرير بن عطية الخطفي ، ولد في اليمامة ، ايام عثمان بن عفان ، ونشأ في بيت على جانب من الضعة والفقر . لكن جده الخطفي كان شاعراً واسع الاطلاع على اللغة وعلى انساب العرب واخبارهم ، فتعهده في عنايته . عاش جرير عيشة بدوية ، فرعى الابل والمواشي ، واقام بين البدو في الصحراء ، فانطبع بطابع البداوة.

برع في الشعر مديحاً وهجاء ورثاءً ونسيباً وفخراً . لكن الاهاجي كانت غالبة لديه لما انبرى له من شعراء العصر يهجونه حتى بلغوا أربعين شاعراً ، كانوا ينهشونه فيرد عليهم جميعاً ويقهرهم وما ثبت له إلا اثنان هما : الفرزدق والأخطل .

اتصل بالبلاط الأموي عن طريق الحجاج بن يوسف الثقفي ، فقرّبه عبد الملك وأنعم عليه ، لكنه لم يجعله شاعره الرسمي بل فضّل عليه الأخطل ، لأنه أكثر اخلاصاً لبني أمية ، اذ كان جرير زبيري الهوى ، ولأن وراء الأخطل قوة تتمثل في بني تغلب . وقد يكون عبد الملك مقت جريراً لأنه خص الحجاج بخير مدائحه . وبعد موت الخليفة الاموي اتصل جرير بأبنائه سليمان ويزيد وهشام ، وبعمر بن عبد العزيز وقد توفي عام ١١٠ هـ .

### باعث النظم :

كان الهجاء مشتداً بين جرير والفرزدق ، وكان للفرزدق صديق من بني نمير اسمه عرادة النميري ، استطاع ان يستميل نسيبه الشاعر عبيدة بن حصين المعروف براعي الابل ، ويقنعه بتفضيل الفرزدق على جرير ، وقال الراعي في هذا الصدد :

يا صاحبي دنا الوداع فسيرا     غلب الفرزدق في الهجاء جريرا

ويمضي جرير الى هجاء قوم الفرزدق ، فيلعنهم ويُقبّح بهم ويعيرهم بالغدر والرّيبة . وهذا المعنى يظهر وكأنه خفيف الوطأة بالنسبة إلى سائر المعاني الهجائية إذ ثلبهم بفكرة عامّة هي الغدر والرّيبة ، ولم يُلحف في تمثيلها والتّفصيل فيها وسرعان ما يرتدّ على خصمه الذي خزي في العرب ، جميعاً ، عندما ضرب بالسّيف ، فنبا بالجبن صاحبه وهزاله . وجرير لا يفتأ يستعيد هذا المعنى ويكرره ليسم خصمه بالجبن ، ويُزري به في فخره بشجاعته .

وكأن جبن الفرزدق وفشله أوريا في نفسه الحقد والنّقمة ، فجعل يغتاب النّاس ويزوّر عليهم ليُسقطهم الى درك المهانه المتردّي فيه . ومؤدى كلامه أن ما يسوقه الفرزدق عليه ويهجوه به لا يعدو ان يكون اغتياباً وزوراً .

سادساً — **هجاء الرّاعي النميري وقومه** (١٢—١٣—١٥—١٦—١٧—١٨) :
وكنّا قد ألممنا ببعض هذه الأبيات ، في تعرّضنا لفخر الشاعر ، إلا أن الأبيات الأربعة الأخيرة اقتصرت على هجاء النُّميريين إذ يلعنهم بقوله : « فلا صلى الاله على نمير » أي أنهم قوم لا تجادر بهم رحمة رحمة الله ونعمته ، بل غضبه ونقمته لعظم مآثمهم وشرورهم . ذاك كان أمر الأحياء منهم ، أما الأموات ، فإنه يتمنى أن تجف قبورهم وينقطع عنها السحاب . وقد كان العرب ، منذ القدم ، يستسقون لقبر الميت تدليلاً على الرّحمة والمحبّة . أما جرير ، فإنه يستنزل اللعنة على أحيائهم ، فضلاً عن أمواتهم . ثم يعيرهم يعيرهم بالخفّة والطيش ويوازن عقولهم بالذباب . وقد كان الحلم من أعظم المآثر العربية إذ أنه صنو العقل ، أما النّميريّون ، فإنهم صعلو الرّؤوس ، لا حكمة في أعمالهم ولا حنكة في تصرّفهم . وهو لا يحرج ، كذلك ، من تسميتهم تيوساً ، متوسلاً ألفاظ البهائم المحقّرة بذاتها ، دون براعة فنيّة ، فهي أدنى الى الشتيمة .

وينهي القصيدة ببيت إيحائي شديد الوقع إذ يقول :

فغضّ الطّرف إنك من نمير      فلا كعباً بلغت ولا كلابا

تقسيم المضمون : مخاطبة العاذلة :

أقِلّي اللَّوْمَ عَاذِلَ والعِتابـــا وقولي إن أصبتُ لقـــد أصابـــا

الغزل :

ووَجدٍ قـــد طَوَيتُ يكاد منهُ ضميرُ القلبِ يلتهبُ التهابَـــا
سألنَاها الشِّفاءَ فمـــا شَفَتْنـــا ومنَّتنـــا المواعِـــد والخِلابَا ...

فخر بنفسه :

أبى لي ما مَضى لي في تميم وفي فرعي خُزيمةَ أن أعابَا
فما هِبْتُ الفرزدقَ قد علمتُمْ ومَا حَقٌ ابنِ بروعَ أن يهابـــا
أعَـــدَّ اللهُ للشعراء مـــني صَواعقَ يُخضِعون لها الرِّقابا
قَرَنْتُ العَبْدَ ، عَبْدَ بني نُمير مَعَ القَينينِ إذ غُلبـــا وخَابـــا
أنا البازيُّ المُدل عـــلى نُميرٍ أُتِيحَتُ من السماء لهـــا انصبابا

فخره بقومه :

فلا وأبيكَ مَا لاقَيْتُ حَيّـــاً كيَربوعٍ إذا رَفعـــوا العُقابا
ومَا وَجَدَ الملوكُ أعزّ منّـــــا وأسرعَ من فوارسنا استلابا...

هجاء الفرزدق وقومه :

ستَعلَمُ من يصيرُ أبوه قَيناً ومَنْ عُرِفَتْ قصائدُه اجتِلابا
ألا قَبَحَ الإلهُ بني عِقـــــال وزادهُمُ بِغَدْرِهِمِ ارتيابـــا
لَقَد خَزِيَ الفَرَزدَقُ في مَعَدٍّ فأمسى جَهْدُ نُصرتِه اغتيابا
فما هِبْتُ الفرزدقَ قد علمتُمْ ومَا حَقٌ ابنِ بروعَ ان يُهابـــا

هجاء الراعي وبني نمير :

| | |
|---|---|
| قَرَنْتُ العَبْدَ ، عَبْدَ بني نميرٍ | مَعَ القَيْنينِ إذ غُلبَا وخَابـــا |
| أنا البازي المُدلُّ على نميرٍ | أُتيحتُ من السماء لها انصبابا |
| فلا صلَّى الاله عـلى نمـيرٍ | ولا سُقيت قبورُهم السحابا |
| ولو وزنَتْ حُلُومُ بَني نُمَيْرٍ | على الميزانِ مـا وَزَنَت ذُبابا |
| فصبراً يا تُيوسَ بني نُمَيْرٍ | فإنَّ الحَرْبَ مُوقدةٌ شِهابــا |
| فغُضَّ الطرف إنكَ من نميرٍ | فلا كعباً بَلَغتَ ولا كلابـا |

أولا ـ **مخاطبة العاذلة** : ( ١ ) ـ وقد اقتصر من ذلك على البيت الأول في المطلع وفقاً لسنة قديمة في الشعر يخاطب فيهـا الشاعر صاحبة موهومة ليظهر إسرافه في أمر يفاخر به كشرب الخمرة أو أنفاق المال أو المخاطرة في القتال أو الدنف في الحب . والفرزدق يخاطب عاذلته أن تكف عن لومه في الهجاء ، إذ انه لا يطيق التغاضي عمَّن يتعرضون لهجائه وثلبه . وهو يبدو . في هـذا المطلع ، وكأنه ينقض على خصمه وينبري للقتال ، فيما تتشبث عاذلته بتلابيبه لتمنعه عمَّا هو مقبل عليه .

ثانياً ـ **الغزل** ( ٢ ـ ٣ ) : واجتزأنا منه بيتين للتمثيل والتدليل ، وقد شهر جرير بمطالعه الغزلية لما تنطوي عليه من رقَّة وعذوبة . وفي هذا المطلع يصف الوجد الذي يعانيه ويُضمره ، والذي لا يزال يلتهب التهاباً ويتآكل تآكلا . والشاعر لا يضمر وجده إلا لجريه فيه مجرى العفة والحياء ، يكاتمه وان كان يلقى منه أشد أنواع العذاب .

ويبدو في البيت التالي وقد باح بوجده . إذ أعيا عن احتماله وكتمانه ، إلا ان صاحبته ، كاذبته وخادعته ، بدلا من أن ترق له به . ويبدو أنها فتاة مدلَّة لعوب إذ أنها لا تحجم عنه ولا تصد ، بل تقبل عليه وتمنيه الأماني . لتحيي أمله ، ثم لا تعتم أن تخلف .

والتجربة التي عبر عنها في هذين البيتين منهوكة ، مستفدة في تقليد الغزل وان كان الشاعر قد خلع عليها بعض الرقة في العبارة .

**ثالثاً — فخره بنفسه** : ( ٤ — ١٠ — ١٢ — ١٣ — ١١٤ — ) : ويستهل هذه المجموعة من الابيات بذكر مآثره في بني قومه ومن إليهم ، دون ان يعدّد تلك المآثر التي يزهو بها ، إلا أنه يُقدِّر أنها تبيح له التفاخر وتصونه من العيب. ولعلّه يشير الى مآثر اجداده من قوله : « أبى لي ما مضى في تميم » ، قارناً بذلك الفخر الذاتي والفخر القومي أو مستمداً فخره من قومه وأحلافهم .

ثم يُباشر الفخر الذاتي الصرف منذ البيت الحادي عشر ، إذ يقول :

أعـدّ اللهُ للشعراء منّـي صواعق يُخضعون لها الرّقابـا

وهو يفخر بشعره ، كالمتنبي ، فيما بعد ، ويمثّله بالصواعق التي تنقض على خصومه . وجرير لا يخص شاعراً مـن الشعراء ، بـل يجمعهم كـافةً « للشعراء » فكأنه يضع نفسه فوقهم ، لا يطيقون معارضته والوقوف لـه . ويتضاعف الفخر فيما نتمثّل ما يحلّه بهم ، إذ انه يبدّدهم ويصرعهم ويخلفهم أشلاء متناثرة .

وإثر هذا الفخر العام يُعين أسماء الشعراء الذين يعرض لهم ، فإذا هـم ثلاثة مم كبار معاصريه : الرّاعي النُميري والفرزدق والأخطل ، ولا يقتصر على ذكرهم بل يُنمي إلى الأوّل العبودية ويدعو الآخرين « القينين » ويقول أنه تفوّق عليهما وجعلهما يخيبان ويفشلان .

وتتعاظم سورة الفخر بنفسه ، فيتشبّه بالبازيّ الذي ينقض على النُميريين. وتمثله بالبازي له وجه في التدليل على علُوّه وتحليقه في الأجواء العالية النائية فوق سائر الناس ، وله وجه آخر في الانقضاض الذي يثير الرّعب في خصومه ويدعهم كفريسة هيّنة له أو كاحدى الزّواحف أو ما الى ذلك ممّـا تصيبه الطيور الكواسر .

ويستطرد في البيت التالي الى وصف انقضاضه وما يخلّفه في عدوّه ، فهو ينشب فيه مخالبه ويهتك أحشاءه ويمزّقها تمزيقاً . ومؤدى الصورة أنه يتلب عرضه ويهتكه ويدعه معفّر الكرامة ، لا حياة له في الناس .

رابعاً – **فخره ببني قومه** ( ٦ – ٧ – ) : ويتدنى فخره ببني قومه في غلوائه وحماسه عن فخره بذاته ، دون أن يقل عنه عتــوّاً . فقومه لا يُجارون في القتال ، لا يُواجهون القبائل والأرهاط ، بل الدّول والممالك ، يُجهزون عليهم ويسلبون أموالهم وخيراتهم . وذكره للملوك في هــذا المقام لا يعدو الاسلوب التقليدي الذي انتهجه من قبــل عنترة وعمرو بن كلثوم في تعظيم الخصم للتعظّم في الانتصار عليه . فعنترة يصف خصمه المدّجّج الذي يكره الكماة نزاله ، ويُجهز عليه بضربة قاضية ، متفاخراً بالانتصار على الأبطال المروّعين . وعمرو بن كلثوم يقول :

وسيد معشر قــــد توّجــوه بتاج الملك يحمــي المحجرينا
تركنا الخيل عاكفــة عليــه مقلدة أعنّتهـــا صفونـــا

ويقول أيضاً : «وأبنا بالملوك مصفّدينا» ولا يعدو فخر جرير هذا المنحى الذي يستمد المنتصر فيه بطولته من بطولة خصمه المهزوم .

خامساً – **هجاء الفرزدق وقومه** ( ٥ – ٨ – ٩ – ١٠ ) : وفيــه يعيّر الفرزدق بصناعة الحدادة التي قيل إن بعض أجداده عمل فيها ويعيّره باجتلابه الشعر من سواه ، أي أنه ينزع عنه الفضيلتين الكبريين اللتين كان يفخر بهما : نجابة الأصل والعبقرية الشّعريّــة . وكان الفرزدق يفخر بأجداده أيّ فخر ويمثل عزّهم بالجبال العالية والذرى والأطواد والأشجار الباسقة على ما دونها . ولكي يُسفّه جرير فخره ويَنقُضه تغافل عن مآثر الدارميين وذكر صناعــة بعضهم . أما ما يدّعيه من تفوق في الشعر ، فان جريراً ينقضه اذ يجعله كلاماً مسلوباً ومستعاراً . فالهجاء بذلك هو هجاء نقض وتسفيه .

فلما التقى جرير الراعي النميري عاتبه على ذلك . ويبدو أن كلاماً جافياً قد دار بينهما ، وأهان ابن الراعي جريراً . فغضب لذلك غضباً شديداً . وفي اليوم الثاني جاء الى المربد والقى امام جمع غفير من الناس قصيدته التي يهجو فيها كلا من الفرزدق والراعي وبني نمير . وكان لها من الوقع والتأثير ان دارت على شفاه الناس وتناقلوها قاصياً عن دان ، فأمضّت بني نمير وخفضت من شأنهم بين القبائل ، ووصمتهم بالعار حتى صار الواحد منهم ينتسب الى غير قبيلته كي لا يعير بأبيات جرير ، ولا سيما بقوله :

فغض الطرف ، إنّك من نُمَيْر   فلا كعباً بلغت ولا كلابـــا

ومنذ ذلك الحين سميت القصيدة بالدامغة .

**ايجاز المضمون** : استهل الشاعر بمقدمة غزلية . وفقاً لما هو مأثور في المطالع بعد أن مهد ببيت يخاطب فيه عاذله موهومة ، لا تزال تردعه عمّا هو مقيم عليه . ويباشر الغزل بوصف وجده وما يكابده فيه من نار العذاب ، فصاحبته لا تواصله ، بل إنها تواعده وتخلف الوعد . ثم يشرع بالفخر بمآثره العديدة في بني قومه ويهجو الفرزدق بجده القين ، واستلاب قصائده من الآخرين ، ويعود الى التفاخر بجده العالي القباب . فقومه يتصدون للملوك بخيلهم السريعة وفرسانهم الذين ألفوا ساب الأعداء ، وكما فخر ببني قومه ، فإنه يهجو قوم الفرزدق بالغدر والريبة ليعود الى التنديد بخصمه الفرزدق في خزيه بين القبائل واغتيابه للناس ، ويفخر بامتناعه عن الخوف والتروع منـــه ، إذ أنه لا يزال ينقضُّ على الشعراء بأهاجيه الشبيهة بالصواعق . فقد أجهز على خصومه وخلّف بني نمير أشلاء ومزقا إذ انحدر عليهم كالبازي . ويلعن ، من ثمّة ، النميريين أحياءً وأمواتاً ، ويمثل عقولهم بمثل عقول الذباب لخفتها وهزالها ويدعوهم بالتيوس في حمقهم . وينهي القصيدة ببيت مأثور إذ يقول :

فغض الطرف ، إنك من نمير   فلا كعباً بلغت ولا كلابا

ووجه الهجاء في هذا القول أنه اسم النُميريين غدا يحمل معـنى الزراية والشتميّة بذاته ، فاذا قيل لامرىء إنه نُميري ، فكأنه شتمه وكال له أقبح أنواع السباب .

**خلاصة حول المضمون** : تنتمي هذه القصيدة الى فنون أدبيّة ثلاثة ، على الأقل ، طغا عليها الهجاء ، في بعض جوانبها . فهناك فن الغزل وفن الفخر وفنّ الهجاء ، واذا كان الأول قد ورد كمقدمة ، فان الفنّين الآخرين جاءا متلازمين ، متداخلين ، يقوّي أحدهما الآخر . ففخر جرير بنفسه كان ينطوي على تحقير لخصمه .

**الطبائع الفنية :**

أ – **اللفظة المفردة** : وقد جاءت بعيدة عن التقعُّر والوعورة ، سيّالة ، خفيفة تحمل معناها المباشر بذاته . فهي ألفاظ هجائية أو غزليّة أو فخرية ، وفقاً للموضوع الذي يتصدى له بها . ففي بيتي الغزل ألم بالألفاظ التاليـة : « وجد – ضمير – قلب – التهاب – المواعد – الشفاء » وهي ألفاظ تحمل معنى العشق بذاتها بين الشوق والعذاب والكتمان والداء . وفي مقام الفخر يتوسّل ألفاظ « أبى ، تميم – أعزّ – أسرع – فوارس – صواعق – يُخضعون لها الرّقابا – البازيّ – المدلّ – مخالب – هتك » وهي ذات معانٍ فخرية تنبعث وتفيض من الألفاظ ذاتها .

وأظهر ما يبدو ذلك في مقام الهجاء ، إذ حشد فيه الألفاظ المزرية بطبيعة دلالتها أمثال : « القين – إجتلاب – قَبّح – غدر – ارتياب – خزي – اغتياب يُخضعون الرقاب – العبد – غُلباً وخابا – فلا صلى – ولا سُقيت قبورهم – ذباب – تُيوس – غض الطرف » ، واذا ما نظرنا فيها وأحصيناها لوجدنا أنه لم يدع فيها مثلبة من المثالب ولم يغفل عن أي معنى من معاني الإزراء .

ب – **العبارة** : وقد تردّد فيها على الصيغ التالية :

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

ـ **الأمر** : أقلي اللوم ـ وقولي إن أصبتُ .

ـ **القسم** : فلا وأبيك ، ما لاقيت حيّاً .

ـ **أفعل التفضيل** : وما وجد الملوك أعزَّ منّا وأسرع من فوارسنا .

ـ **الاستفتاح** : ألا قَبّح الاله بني عقال .

ـ **تواشيح جناسيّة** : سألناها الشّفاء ، فما شُفينا ـ يلتهب التهابا ـ أبى لي ما مضى لي .

وقد اقتضيت هذه الأساليب عليه بطبيعة المعاني التي يُعالجها وفقاً لسياق التجربة وتطوّرها .

ـ **تكرار بعض الالفاظ** : وبخاصة لفظة « نُمير » : عبد بني نمير ـ المدلُّ على نمير ـ فلا صلى الاله على نمير ـ ولو وزنت حلوم بني نمير ـ فصبراً يا تيوس بني نمير ـ فغض الطرف إنك من نمير .

**أساليب التّجسيد :**

١ ـ **التشبيه** : ولم ينصرف الشاعر إليه انصرافاً خاصاً بإلزام من طبيعة موضوعة القائم على المعاني بدلاً من الأوصاف ، ومنه :

ـ فما وأبيك ، ما لاقيت حيّاً كيربوع ، إذا رفعوا العقابا .

ـ أنا البازي المطلُّ على نمير .

ـ فصبراً يا تيوس بني نمير .

٢ ـ **الكناية** : وقد توسّل بها أكثر من التشبيه ، محوّلاً أفكاره إلى صور ، كقوله :

ـ « يكاد منه صدر القلب يلتهب التهابا » : للتدليل على شدّة العذاب .

ـ ما لاقيت حيّاً كيربوع ، إذا رفعوا القبابا : للتدليل على القتال .

ـ أعدّ الله للشعراء مني صواعق : للتدليل على شدّة الهجاء .

ـ إذا علقت مخالبه بقرن : أصاب القلب أو هتك الحجابا : تمثيلاً لعظم الثلب والاقذاع .

ـ ولا سُقيت قبورهم السحابا : تعبيراً عن الازراء واللعنة .

ـ ما وزنت ذبابا : تمثيلا لهزال عقولهم وخفتها .

# الغــزل

## نموذج
## من شعر عمر بن أبي ربيعة : أمن آل نعم

**العوامل المؤثرة في شخصيته وشعره :**

أولا : **نشأته المترفة** : كان معاوية وسائر الامويين يُغدقون الأموال الطائلة على قُرشي الحجاز ، ليصرفوهم بها الى اللهو عن السياسة . وقد كان عمر ينتمي الى قريش في أسرة ثريّة مُنعمّة ، تدلله والدتــه وتنفحه بالطيب وتُعنى بلباسه ، وتفيض عليه بحنانها ، إثر ترمُّلها . فنشأ ، من جراء ذلك ، نشأة انثوية ولجت الى ضميره وارهفت حواسه وغرائزه . وعندما شبّ مضى في حياته الناعمة المترفة وظل يتطيب بالطيب ويتحلى بالحلي ويتفرّغ للهــو ومحادثة النساء ومعابثتهن . وإنما نود أن نخلص مــن ذلك الى ان عُمر نشأ كلِفاً بالجمال في مظهره الحي الماثل مثول الفتنة ، يخلب الحواس ويُثير النفس ولا يعدو فيه هذه الحدود إلى ما دونها من همــوم الروح والجمال الذي لا تحتضنه ولا تطالعه الحواس .

ثانياً: **طبعه الانثوي**: ان قيام الشاعر في كنف والدته المُدْنفة به،المُتفرغة له عمّا دونه ، كما ان إيثاره باللباس المزخرف المترف والزينة والطيب ، ان ذلك خلف فيه طبعاً أنوثياً ، أو رغبة في مشاهدة الاشياء والتمتع بمشاهدتها مــن الخارج . فالطيب يُخاطب الحواس ويثيرها والحلي تخلب الناظر بمتعة مباشرة

لا غور لها ولا بعد نفسياً . وقد تطبّع ، واعياً وغير واع ، بهذه الطبيعة ، فجعل لا يطيب له إلا المرأة المنعمة ، الرخية ، ينظر اليها ويطرب لها كقطعة من الحلي أو كمشهد من مشاهد الزينة . يصف وجهها ، وزينتها ولباسها وحركاتها وإقبالها وإدبارها . ولسنا نشهد في شعره تلك الغريزة المتلمّظة المتكملة التي تلامس جسدها ملامسة حارة ، كما هو شأن امرىء القيس ودأبه . لقد كان عمر شاعر الفتنة ، يطلبها في المرأة ، كرمز لها ، وكتجسيد للحياة المتعافية التي لا تشكو عاهة أو فقراً أو هماً ، بل هي رمز للحياة التي ألفها ونعم بها والتي لا تطيب له حياة من دونها . ويخيل الينا أن عمر لم يكن شاعر الرّجولة والغريزة والمجون ، كما هو مأثور عنه بل ان امرأ القيس اختص بمثل ذلك دونه . لقد وقف من المرأة موقف الاعياء والعنانة . يراودها ولا يواقعها . يشخص امام جمالها ولا يفتضه او يقتحمه .

ثالثاً : **اعجابه بجماله وافتخاره به** : ويبدو أن عمر كان جميل الطلعة ، تضاعف جماله بالطيب والزينة وغدا يُقبل به على المرأة . ليغرر بها ويسلبها ، متعاظماً بذلك كأنه ألم بمأثرة أو فاز بما يُظهر تفوقه على الاخرين . واستتبع ذلك في نفسه وبالتالي في شعره . تعبيراً عن عشق المرأة له . بدلا من عشقه لها . هي مولعة به . تقتفي أثره . وتستطلع أخباره وتُقبل عليه وتواعده ، وتفر من أهلها وحرّاسها . أو تختلي به خفية عنها . وهذا الغزل المعكوس أثرٌ عند امرىء القيس ، وهذا يفسر لنا تعدّد حبيباته وتنقله في حبهن .

رابعاً : **امتناعه عن اعتناق الفروسية**: لم يعتنق عُمر الفروسية ،ولم يتغن بها وقد تحولت نزعة الفخر لديه من منازلة النساء . وكما يتغنى الشاعر ببطولته في كسر الأعداء والتنكيل بهم ، فان عمر يفخر فخره إذ تستسلم له إحدى النساء وتتغرر به وتقبل عليه ملهوفة ، مشغوفة . لهذا غلبت نزعة الفخر الغزلي على شعره .

**باعث النظم** : يقص الشاعر هنا إحدى مغامراته في إطار من الذكرى والوجد

مستعيداً ما جرى له عندما اقتحم على إحدى صواحبه في مخدعها ، وفاجأها . وهو أمر مأثور في شعره .

**ايجاز المضمون** : استهل بمقدمة غنائية في ذكر أمره مع نعم ، بين إقبال وإدبار ، وقرب ونأي يحول بينهما الاعداء والاقارب . ثم يقص ما جرى له ليلة ذي دوران ، عندما دخل عليها بعد ان غاب القمر واخمدت الأنوار ، فحياها ، فارتعدت ، ثم اسلست قيادها له واقبلت عليه . وبعد ان يصفها في ابيات ، يعرض لامر النجاة من مخدعها ، وبعد لأي وحرج ، يخرج لابساً رداء نسائياً بين شقيقتيها .

**تقسيم القصيدة** :

١ — مقدمة غنائية : : ١ — ٧

٢ — بدء القصة ٦ — ١١

٣ — الحوار ١٢ — ١٧

٤ — عودة الى الغنائية : ١٨ — ١٩

٥ — وصفها ٢٠ — ٢٢

٦ — عقدة النجاة وحلها : ٢٣ — ٤٠

**١ — مقدمة غنائية :**

أمن آل نعمٍ أنت غـــادٍ فمبكرُ غداةَ غدٍ أم رائحٌ فمهجِّـــرُ ١

لحاجة نفسٍ لم تقل في جوابها فتُبلِـغَ عُذراً ، والمقالةُ تُعذِرُ ٢

---

١ — الغادي . السائر غدوة أي بين الفجر وطلوع الشمس . الرائح : السائر في العشي ، في آخر النهار . المهجر . السائر في الهاجرة ، وهي اشتداد الحر ظهراً .

٢ — تعذر . تبالغ العذر .

تهيمُ الى نعمٍ ، فلا الشملُ جامعٌ ، ولا الحبل موصول ، ولا القلبُ مقصِر [1]
ولا قُربُ نعمٍ ، إن دنت ، لك نافعٌ ولا نأيُها يُسلي ، ولا انت تصبِرُ
اذا زرتُ نعماً لم يزل ذو قرابةٍ لها ، كلما لاقيتُها ، يتنمَّرُ [2]

٢ — بدء القصة :

وليلةَ ذي دورانَ جشَّمتِني السرَى وقد يجشم الهولَ المحب المغرَّرُ [3]
فبت رقيباً للرفاق على شفاً أحاذر منهم من يطوف ، وانظرُ [4]
فلما فقدتُ الصوت منهم ، وأطفئت مصابيحُ شُبَّت بالعشاء وأنور [5]
وغاب قُمير كنت أهوى غيوبَه وروَّح رُعيانٌ ، ونوَّم سُمَّر [6]
وخفض عني الصوتُ ، أقبلتُ مِشيةَ الحُباب ، وشخصي خشية الحي أزور [7]
فحيَّيْتُ إذ فاجأتها ، فتولَّهت وكادت بمكنون التحية تجهر [8]

٣ — الحوار :

وقالت ، وعضَّت بالبنان : فضحتَني ! وأنتَ امرؤ ميسورٌ أمرك أعسَرُ !

---

١ — المقصر : الممتنع .

٢ — يتنمر : يتشبه بالنمر في غضبه .

٣ — ذو دوران : موضع . جشم : كلف ، حمل . السرى : السير في الليل . المغرر الذي يغرر بنفسه ، أي يعرضها للهلاك .

٤ — الشفا : حرف الشيء وحده ، ولعله يعني : شفا المرتفع .

٥ — شبت : اتقدت . العشاء : بعد المغرب . الأنور : النيران .

٦ — القمير : القمر الصغير . ولعله اراد به احتقاراً لأنه كان يهدده بفضح أمره . السمر : الساهرون المتحدثون ليلا .

٧ — الحباب : الحية . ازور : مائل ، أعرج : يقول : انه مشى متلدساً ، معوجاً كالحية نحو من القوم .

٨ — تولهت : حزنت شديداً وخافت .

أريتكَ اذ هنّا عليك ، ألم تَخف رقيباً، وحولي من عدوّك حُضَّرُ ؟! [1]

فوالله ما أدري : أتعجيلُ حاجةٍ سرت بك، ام قد نام مَن كنتَ تحذر؟

فقلت لها : بل قادني الشوقُ والهوى اليك، ومـا نفسٌ من الناس تَشعر

فقالت ، وقد لانت وأفرخَ روعُها كلاكَ بحفظ ربُّك المتكبـر [2]

فأنتَ ، أبا الخطّابِ، غيرُ مدافعٍ عليَّ أميرٌ ، ما مكثتَ ، مؤمَّـر

## ٤ ـ عودة الى الغنائية :

فيا لك من ليْلٍ تقاصرَ طولُـه وما كان ليلي، قبلَ ذلك ، يقصُرُ

ويا لك من ملهىً هناك ، ومجلساً لنا ، لم يُكدِّره علينـا مُكدِّر

## ٥ ـ وصفها :

يَمُجّ ذكي المسكِ منهـا مُقبَّلٌ نقيّ الثنايا ، ذو غُروبٍ ، مؤشَّرُ [3]

تراه ، اذا ما افترَّ عنـه ، كأنه حَصى بَرَدٍ ، أو أقحوانٌ مُنوَّرُ [4]

وترنو بعينيها اليَّ ، كمـا رَنا الى ظبيةٍ ، وسطَ الخميلةِ ، جؤذر [5]

## ٦ ـ عقدة النجاة وحلها :

فلمـا تقضّى الليلُ إلاّ أقلَّهُ، وكادت توالي نجمه تغـوَّر [6]

---

١ – أريتك ، بمعنى : قل ، أخبر . الحضر : جمع الحاضر ، وهو الحي العظيم .

٢ – أفرخ روعها : ذهب رعبها . كلاك ، اي كلأك : حرسك .

٣ – يمج : يرمي به . المقبل : الفم . الغروب : جمع الغرب ، وهو حد الريق . المؤشر : الذي أشرت اسنانه ، اي حززت وحددت اطرافها .

٤ – المنور : الذي بدا زهره .

٥ – الخميلة : الشجر الكثير الملتف . الجؤذر : ولد البقرة الوحشية .

٦ – تغور : تنحدر ، تغيب .

أشارت بأن الحي قد حان منهمُ هُبوبٌ ، ولكن موعدٌ لك عَزْوَرُ[1]
فما راعني إلاّ منادٍ : « ترحَّلوا »! وقد لاح معروف من الصبح اشقر
فلما رأت مَن قد تنبَّهَ منهُــــمُ وايقاظَهم ،قالت : أشِر؟كيف تأمر؟
فقلت : أباديهم . فإمّا أفوتُهم ، وإمّا ينـــال السيفُ ثأراً فيثأر »[2]
فقالت : « أتحقيقاً لمـــا قال كاشحٌ علينا ، وتصديقاً لما كان يُؤثر؟[3]
فإن كان مـــا لا بدَّ منه ، فغـــيرُه من الأمرِ أدنى للخفـــاء وأستر
أقُصُّ على أختَيَّ بدءَ حديثنـــا ـــوما ليَ من أن تعلما مُتأخَّرُ ـ
لعلَّهما ان تطلُبا لكَ مخرجـــاً وأن ترحُبا سرباً بما كنت أحصر ».[4]
فقامت كئيباً ، ليس في وجهها دمٌ ، من الحزن تَذري عَبرةً تتحدَّرُ[5]
فقالت لأختيها : « أعينا على فتىً أتى زائراً ، والأمر للأمر يُقدَرُ »
فأقبلتا ، فارتاعتا ، ثم قالتـــا : «أقِلِّي عليك اللومَ ، فالخطب أيسر»[6]
فقالت لها الصغرى : « سأعطيه مطرفي ودرعي ، وهذا البُرد ، ان كان يحذر[7]
يقوم فيمشي بيننـــا مُتنكِّراً فلا سِرُّنا يفشو ، ولا هو يظهر ».
فكان مجنّي دون مَن كنتُ أتّقي ثلاث شخوص : كاعبانِ ومُعصر[8]
فلما أجَزنا ساحة الحي قلنَ لي : أما تتقي الأعداء ، والليلُ مُقمر[9]

---

١ – ولكن موعد عزوز : لم تنس وهي في ذلك الموقف الدقيق ان تضرب له موعداً ، فقالت : « سنجتمع في عزوز » وهو موضع

٢ – اباديهم : أبارزهم . افوتهم : اسبقهم ..

٣ – الكاشح : العدو الذي يعلن العداوة . يؤثر : يعرف .

٤ – السرب : الصدر . احصر : اضيق .

٥ – ليس في وجهها دم : كناية عن خوفها . تذري : تذرف .

٦ – اقلي عليك اللوم : خففي عنك .

٧ – الدرع : قميص او ثوب تلبسه المرأة في بيتها .

٨ – المجن : الترس . الكاعب : الفتاة التي نهد صدرها . المعصر : المرأة المدركة .

٩ – السادر : الذي يسير ولا ينثني . ترعوي : تكف عن الجهل .

وقلن : أهذا دأبُكَ الدهرَ سادراً ؟ أما تستحي؟ أو ترعوي ؟ او تُفكّر
اذا جئتَ فامنح طرفَ عينيك غيرَنا لكي يحسَبوا أنَّ الهوى حيث تنظر

## تحليل ودراسة : أ ــ حول المضمون :

### أولاً : مطلع وجداني : ١ ــ ٧

لعل المطلع كما أسلفنا هو مطلع وجداني ، فيه لهفة الحنين والنداء البعيد ، فكأنما اشتملت على الشاعر الرؤيا ، ومزق البعد ما كان يستتر به من كبرياء وعنجهية ، فاذا هو يعترف حاملاً قلبه الجريح بين يديه ، ومعلناً للناس تفطره ووحشته .

لقد بدأ الشاعر في هذه الأبيات بالتساؤل متغنياً فيها تغنيا ، وترد « نعم » في أعماق ذلك الغناء ، كالايقاع البعيد ، القاتم فيما وراء الانغام الظاهرة . فقد ذكرها أربع مرات ، كما توسل بكثير من الضمائر التي تعود إليها ، متحدثاً بوجده واشتياقه وبراحه .

وذلك يخالف ما شاع عن عمر . فهو يهيم الى نعم متعذباً ، شقياً للقائها ، ولا خلاص له من شقائه إلا أن يلتقي بها ، أو أن يسلوها ، وهذان الأمران يستحيلان عليه : « فلا الشمل جامع ولا القلب مقصر » . وقد لبث متمزقاً يجزر ويمدُّ بين ما يريد ان يحققه وبين ما يجبر عليه . العقل يدرك أن ما يقوم به عبث لا جدوى منه . انه ضلال ، ولكن القلب لا يرعوي بل ينزع خلاف ما يريد ويجعله يحبو مرغماً مقسوراً . وقد تحدث كثير من الشعراء بهذا المعنى . يقول أحدهم :

« لقد عاهدتني يا قلبُ أني اذا ما تبتُ عن ليلى تتوبُ »
« فها أنا تائبٌ عن حبِ ليلى فما لك كلَّما ذُكرت تذوبُ؟ »

وجملة القول ، ان عمر يعبر هنا عن واقع نفسه ، أي عن جبرية القلب دون ان يعلم ، لأنه كان ينقل شعوره بإخلاص . والشاعر ، بعد ، ليس عالماً يفسّر الأشياء ويقنّنها بل يكتفي باعلان معاناته . لذلك قال عمر إن قرب نعم لا ينفع والبعد عنها لا يسلي وقلبه لا يقوى على الصبر . أما شقاؤه بقربها فيعلله بقوله :

اذا زرتُ نعماً لم يزل ذو قرابةٍ      لهـا كلما لاقيتهـا يتنمَّرُ

إن قريب نعم يمثل بالنسبة لعمر وجه شقائه ، أو وجه الواقع الذي يشقى به

ومهما يكن فان الأبيات الأولى هي أبيات غنائية ، كالانغام الغامضة الّتي تتقدم المسرحيات ، والّتي توحي بجوّها دون ان تفصلها .

## ثانياً : النزعة القصصيّة ٦ — ١١

بعد هذه المقدمة ، يلج الشاعر الى رواية قصته مع نعم حيث تغدو القصيدة مزيجاً من المسرحية والرواية في شكل شعر مشوب بكثير من الشجو . ولعل قوله « وليلة » هو استهلال لتلك القصة الّتي تكاد لا تختلف عمـا نعرفه في الاقصوصة المعاصرة ، إلا بروح الاسلوب الداخلي . فالاقصوصة المعاصرة تعنى بتحليل نفسية الأشخاص وتكون العقدة ازمـة في النفس ، في تقرير مصيرها ، وتكون الحوادث مطيّة للتعبير عن النفس ، ونتيجة للحالة النفسية . أما أقصوصة عمر هنا ، فهي أقرب الى جو الحكاية ، لأنه قلما يُعنى بتحليل نفسيته ونفسية حبيبته تحليلاً انسانياً جذرياً ، وإنما يغشى سطح الأشياء ومظهرها الخارجي كاسياً مأساته بجوٍّ من الطرافة النادرة الّتي ترفّه عنا وتستخفنا أكثر مما تضعنا في قلب الفجيعة .

ان الحوادث تكثر في شعر عمر ، فكأنها قصة يعظم تأثيرها في الناس ، لأنهم يصحبونه في مغامراته ، متربصاً تربُّص الحذر ، أو منسلاً انسلال الحباب .

ولكن الشعر ليس حادثة غريبة أو رواية ، وانما هـو لحظة شاملة ، كليّة ، متحدة تشرق في النفس إشراقاً ، تزول معه الحوادث ويصبح الشاعر كأنما اعتراه فيض ، أو كأنما يهذي بمعاناته . وشعر عمر بذلك أقرب الى قصة عنترة ، والف ليلة وليلة ، اللتين تخالدان في الشعب لأنهمـا تؤلفان طبيعته التي تحب الانفعال القوي .

**ثالثاً : مشاهد مسرحية وحوار : ١٢–١٧**

وكما شهدنا في قصيدته حوادث قصصية ، فاننا نشهد كذلك مشاهد مسرحية :

« فحيّيت إذ لاقيتها فتولّهت وكادت بمكنون التحيّة تجهرُ »
« وقالت ، وعضّت بالبنان : فضحتني وأنت امرؤ ميسورُ أمركَ أعسرُ »

ففي هذين البيتين نشهد حواراً مسرحياً أبدعت نعم في تمثيل مشاهده خلال تولّهها وعضها على بنانها الذي يمثل الواقعية في قصائد عمر . ومن ثمة يستمر الحوار بقوله :

« فوالله ما أدري أتعجيل حاجةٍ سرت بك أم قد نام من كنت تحذرُ »
« فقلت لها : بل قادني الشوق والهوى اليك وما عين من الناس تنظـرُ »

هنا ينتهي المشهد المسرحي وهو شبيه بفلذات من المسرح الرومنطيقي حيث يبدو الحبيب كأنما يحمل قلبه المعذب بين يديه ويقدمه الى حبيبه . لكن هـذا المشهد سرعان ما يقع عليه الستار ، ويبقى الشاعر وحده ، بعد ان خرجت نعم ، فلا تعود القصيدة مسرحية ، بل غنائية تتحدث بوجد النفس :

« فيا لك من ليلٍ تقاصر طولُـه وما كان ليلي قبـل ذلك يقصُرُ »

ان الشاعر يمازج ، اذاً ، بين القصص المسرحي وبين الوجدانية الغنائية . وفي الحالين ، جميعاً ، يعرض للخطوط الساطعة على أفق الأشياء ، دون ان ينفذ الى روحها .

وبعد . فاننا نتساءل عن مظاهر المجون في هذه القصيدة وقد طالما شُهر به عُمر . والواقع ، انه يلم هنا بشيء كثير منه . ولكن هذا المجون ذو جناح مستور . فهو يتحدث عن قصر ليله ، ولا يفصل الأسباب التي جعلته يقصر دون سائر الليالي . ولكن المرء يتمثل ما غض الشاعر عن ذكره . فهـو لا يذكر خلال القصيدة الا مرور الزمن دونهم باللهو . وهذا أبسط المجون . فكأن عمر شهر به أكثر مما واقعه ، لأن القصيدة التي نحن بصددها تعتبر نموذجاً لشعره الغزلي وهي ، بالرغم من ذلك ، شفّافة تمثل شيئاً من الوجد الذي لا يشتد ويقسو كما نشهد في شعر جميل وان كان فيه كثير من التحرق والعذاب .

## رابعاً : الحبيبة التقليدية : ٢٠–٢٢

غير ان الشاعر يأبى عليـه طبع الشعر ، عصر ئذ ، إلا ان يؤدي فريضة التقليد ، فيصف حبيبته بفضائل كما عرفت تماماً في الشعر الجاهلي :

« يمج ذكيَّ المسك منهـا مقبَّلٌ   رقيقُ الحواشي ، ذو غروبٍ مؤشَّرُ »
« يرف اذا تفتّر عنـه كأنـه   حصى بَرَدٍ أو اقحـوانٌ منوَّرُ »
« وترنو بعينيها إليَّ كمـا رنا   إلى ربربٍ وسط الخميلة جؤذُرُ »

هذه أبيات ثلاثة أدى بها فريضة التقليد ، وحوّل بها نعماً من امرأة ذات وجد وحنين وعذوبة ، الى دمية تشخص فيها ملامح المرأة الجاهلية . جميعاً . إن نعم كما أسلفنا ، مراراً ، هي ليلى وهند وفاطمة وزينب وخولة ، ثغرها يشبه ثغورهنّ ، تماماً . فهو يتضوع بالمسك ، مفلج تفتّر عنه كالأقحوان المزهر أما اذا التفتت ، فهي ترنو بعينين شبيهتين بعيني الجؤذر الذي يلتفت الى قطيع البقر الوحشي . وهكذا فانه نظم هنا نظماً ما سلف ان ابتذل في الشعر الجاهلي ، فكأن الغزل ذاته . وهو أكثر الأنواع الأدبية الأموية تجـدداً . لبث مشوباً بالتقليد الذي حوله الى شبه معادلة لا جذوة فيها ولا وجد أو ابتهال وراءها .

بذلك تحوّل الشاعر من رسّام الى مصور ذي عدسة جافة ، لا مبالية ، ترنو الى الاشياء وتستعيدها . فكأنها تنسخها نسخا .

فهذه الابيات الثلاثة هي امتداد للجاهلي القديم في الأموي الجديد وفقاً لسنّة الأشياء التي تكاد لا تموت حتى تبعث أو يبعث بعضها بشكل جديد آخر.

**خامساً : عودة الى الموضوع : العقدة والحل : ٢٣–٤٠**

بعد هذا الوصف الذي عرض في القصيدة يعود الشاعر ، فجأة ، الى الموضوع الذي انقطع عنه :

« فلما تقضّى الليل الا أقلّه وكادت توالي نجمه تتغوّرُ »
« أشارت بأن الحيّ قد حان منهمُ هبوبٌ ولكن موعدٌ لك عَزْوَرُ »

وهكذا ، نراه تجاوز بسرعة أو خطف خطفاً بملاحظة تحوّلت بها القصيدة الى الرواية والقصص . ولكننا ما زلنا نتلقف الحوادث أحدها بعد الآخر . دون أن نوفي الى العقدة . فقد رأيناه ينفذ إلى حبيبته فيقصر ليله بذلك ، أما الآن فقد بعث الضوء وأوشكا ان يفتضحا ، أي أن القصة قد أوفت الى ذروتها . هل يقبض عليهما أم ينجوان ؟

« فلما رأت من قد تنوّر منهم وأيقاظهم: قالت:أشر كيف تأمرُ؟»

ان فلذة البيت « أشر كيف تأمر » تختصر ما يسمى عامة بالعقدة الروائية ، حيث يقف الأشخاص بعضاً أمام البعض الآخر ، دون أن يدرك أحدهم كيف ينبغي أن يتصرف . انها نقطة الالتباس او الازمة الكبرى التي تتطلب منهم حلا سريعاً ، حاسماً لا يعرفونه . واذا بالحل يفتق له بسرعة اتصفت بها القصيدة جميعاً أو بالأحرى لبث يترجح ، ويتنازع بينهما ، إذ أشار عمر الى مباداتهم بالسيف . أما هي فتمنعت عليه ، خشية الناس الدين ما برحوا يتهامسون بأمرها

واذا بحدسها الانثوي يفتق لها بأبدع حيلة كان يمكن أن يلمّا بها ، إذ قصت على أختيها أمرها لكي تتدبرا لها مخرجاً . وقبل ان ندرك الحل النهائي لهذا المأزق نرى الشاعر يلم بالملاحظات القصصية الواقعية . كما أسلفنا وشهدنا مراراً :

« فقامت كئيباً ليس في وجهها دمٌ    مـن الحزن تذري عبرةٌ تتحدَّرَ »

وينبغي ان ننتبه الى ان القصيدة ليست ذات عقدة واحدة وانما هي جملة من الحوادث المتعـاقدة ، تكاد لا تنقض عقدة حتى تتعقد واحـدة أخرى من جديد . لقد كانت العقدة الأولى في وصوله اليها ومـن ثم أصبحت في خروجه من دونها ثم جعلت تتدرج ببطء في الحوار الأخير ، حتى اذا انقشع عليهما الصباح ، بتنا نتساءل عن الحيلة التي سينجو بها . وعندما خطر لها ان تلجأ لأختيها ، لبثنا نتساءل أيضاً اذا كانتا ستقبلان ، واذا قبلتا ، فهل يوفقون في الفرار . ومن ذلك ، جميعاً ، تبدو الصبغة القصصية التي توءثر بنا في شعر عمر . فهو لا يبثُّ فينا نشوة الضياع والذهول ، كما انه لا يتعمق في دراسة النفسيات ؛ بل يأخذنا بالجو الروائي الصرف . مع ما يكسو به معانيه مـن موسيقى تفيض فيضاً من قلب الحروف . ويلفتنا في النهاية البيت الأخير اذ يقول :

« وقلن : أهذا دأبك الدهر سادراً    ألا تستحي او ترعوي او تفكرُ ؟ »

ان هذا البيت يوجز نفسية عمر ، كما شاعت في الناس وكما كان يراها ويتمناها هو بالذات ، فكأن في ملمح عمر وملامح امرىء القيس قبلـه ، ووجه طرفة وسائر الوجوديين ، وجه الانسان الذي يلتفت الى الحياة المترصّنة الوقور بهزء وعبث واستخفاف ، لأنه يعتقد انه لا يجدر الاهتمام بها . لذلك فقد انفلت الى غرائزه وشهواته وجعل يتخطف الحياة بنهم لأنـه يشعر أن قدميه تنزلقان الى الهاوية . وانه ان لم يمتع بعمره المتسارع ، فانه يضيعه ، دون جدوى .

ب ـ طبائع الاسلوب :

**تقليد وتجديد** : تلك كانت التجربة التي عاناها عمر في قصيدته ، وهي تتخايل حيناً وكأنها وليدة طفرة جديدة ، لم تسلف في الشعر الجاهلي . الا اننا فيما ننعم بالنقد ، يتحقق لنا ان عمر ليس سوى حفيد لامرىء القيس ، قصر شعره على اللهو ، بينما كان امرؤالقيس ، قد الم به بالاضافة الى سائر الأنواع الشعرية . أو لم يقل امرؤ القيس :

سموتُ اليها بعد أن نام أهلهـا سموَّ حبابِ الماء ، حالاً على حالِ

**تخصص بالغزل** : وهذه الأبيات توحي لنا بالأجواء التي ما برحت تتكرر في شعر عمر . ولعل أهم ميزة لعمر على من سبق من شعراء المجون ، انـه تخصص للغزل من دون سائر أنواع الشعر ، وفصّل ما المح اليه السابقون ، وأكثر من الحوار كما شهدنا ، في هذه القصيدة . الا ان شخصية عمر تبدو خلال هذه القصيدة ، وخلال سواها من القصائد ، اجلى من شخصية امرىء القيس ، فهو يظهر وقد تولهت به النساء يعانين من حبه البراح ، بينمـا ينصرف هو من الواحدة الى الأخرى ، مترنحاً ، طرباً باستسلامهن له :

فأنت أبو الخطّاب غير منازعٍ عليَّ أميرٌ ، ما بقيت مؤمّـرُ

ولقد مثل عمر نفسية العصر من خلال نفسيته ، كما تبدو في هذه القصيدة . تلك نفسية امرىء كثرت أمواله ، وتضاءلت همومه وأمانيه الانسانية . فانصرف الى اللهو ، يزجي به الأيام بيسر ولا مبالاة .

٣ ـ فضيلة الصياغة :

وكما تميز عمر عن امرىء القيس ، باستقلال القصيدة الغزلية ، والألمـام بالتفاصيل والجزئيات التي لم تتيسر لها فلذات القصيدة الجاهلية ، فاننا نتحقق ان العبارة كما بدت خلال هذه القصيدة ، قد تطورت غاية التطور عن واقع

العبارة الجاهلية . فالألفاظ قد رقّت وعذُبت ، وتآلفت حروفها في اللفظة الواحدة ، كما أوشكت ان تتآلف ، جميعاً في القصيدة ، حتى ليصدق في عمر ما صدق في البحتري ، فيما بعد . إذ قيل « انه أراد ان يشعر فغنى » . ونحن نكاد لا نعثر في القصيدة على لفظة يصعب النطق بها ، كما ان الشاعر وفق في توقيع الحروف والالفاظ ، خاصة في المطلـع ، حيث بدت الابيات كثيرة الشجو والذهول .

٤ — اساليب التجسيد :

قام التجسيد في هذه القصيدة على المقومات التالية :

١ — الوصف — السرد — الحوار — الواقعية — الكناية — التشبيه .

١ — **الوصف** : ظهر الوصف خاصة فيما ألم به من وصف لحبيبته ، كما قدمنا ، وفي بعض التواشيح الاخرى كمثل قوله :

« وقد لاح معروف من الصبح أشقر »

فنامت كثيباً ، ليس في وجهها دَمٌ من الحزن تَذري عبرةً تَتَحَدّرُ

٢ — **السرد** : وهو القوام الرئيس الأول لهذه القصيدة ، تعرّض به لذكر الأحداث التي واقعها واستهله بقوله : « وليلة ذي دوران » ، وأقام على ذلك ذلك في الأبيات (٦ — ١١ ) وعاد اليه في البيت (٢٣—٢٦) مع فلذات ولمع في مواقع أُخرى .

٣ — **الحوار** : وقد جاء في مثل اهمية السرد كقوام للقصيدة ، قام مقامه وتولّد منه كتعقيب عليه . وبه نزع الشاعر من اسلوب المتكلم المباشر ، اي اي من الصوت الواحد ، ونهض الى التعبير على صوتين متقابلين ، يتكمل أحدهما الآخر في تحقيق غاية القصيدة . وقد أسرف فيه بتوسُّل فعل « القول » على غرار ما يجري ، عادة في الحوار الواقعي .

٤ ـ **الواقعية** : ان غلبة الوصف والسرد والحوار جعل القصيدة تنتمي . حيناً . الى المنحى الواقعي الذي يلم بالتفاصيل والجزئيات ليوهـم القارىء بصدق ما يقول وقامت الواقعية هنا عل الأسس التالية :

ـ **ذكر المكان والزمان** : « وليلة ذي دورات جشمتني السّرى ، حيث عيّنّ موقع القصة .

ـ ولكن موعد لك حزْوَر

ـ فبتّ رقيباً للرفاق على شفا .

ـ **ذكر الزمان** : وليلة ذي دوران ـ فلما فقدت الصوت ـ إذ فاجأتها ـ فلما تقضى الليل ـ فلما رأت من قد تنبه منهم .

**الإلمام بالتفاصيل** : على شفا أحاذرُ منهم من يطوفُ وأنظرُ

اقبلت مشية الحباب وشخصي خشية الحي أزوَرُ .

فحييت إذ فاجأتها ، فتولهت ـ وقالت وعضت بالبنان فضحتني .

والوصف والسرد والحوار ، فضلا عن الواقعية ، وقد تضافرت وتآلفت في هذه القصيدة ، تمثل الاسلوب الخارجي الذي اقتفى عليه الشاعر . والشعـر ينبذها جميعاً ، لأنها أداة للوعي ووسيلة للتعبير عن العالم المتجمد الثابت الفاقد الانفعال في الخارج .

٥ ـ **الكناية** : في مثل قوله : « الحبل موصول » وقد تضاءل قدرها ، هنا ، لاعتماده الحادثة بدلا من الصورة .

٦ ـ **التشبيه**: في مثل قوله : مشية الحباب ـ كأنه حصى برد أو اقحوان منوّر .

كما رنا الى ظبية وسط الخميلة جؤذرْ .

وليس للتشبيه طبائع خاصة به ، إذ اقتصر فيه على التمثيل التقليدي .

### خلاصة :

مما تقدم جميعاً ، يتحقق لنا ان قيمة عمر تشخص في دفع القصيدة الاموية الى التطور والاستقلال وفي شفافية العبارة ، ورقة الالفاظ ، إلا اننا إذا ما واجهناها من خلال القيمة الفنية المطلقة ، فان قيمتها تتضاءل وقد تنعدم . ذلك ان الشاعر لم يكد يلم بمأساة النفس ، ولم يوغل الى الجذور الخفية في الوجدان بل لبث يطفو على سطح الأشياء وجدارها . تعذب قراءة شعره ، لكنها لا تثقّف ، ولا تبقى . فشعره اقرب الى الانفعالات الشعبية منه الى الذائقة الفنية المثقفة .

## نموذج من ذي الرمة في حبيبته مي

هو ابو الحرث غيلان بن عقبة من شعراء مضر المتيمين ، وذو الرمة لقب جرى عليه اذ نادته به جارية حين رأته يحمل رمة حبل على كتفه . أثر عنه شعر كثير في مية ابنة مقاتل المنقري . ولكنه لم يحمل اسمها كما كان شأن كثير عزة وجميل بثينة ومن اليهما . ويقال انه كان قصيراً دميماً ، وكان يتشبب بمية وهي لا تعرفه ، وحين رأته مرة صاحت واسؤتاه ، فغضب وهجاها . وهو مثل كُثَيِّر لم يقف شعره على الغزل ، بل انه كان مدّاحاً ، يختلف الى قصور الولاة فيمدحهم وينال اعطياتهم . كما انه التحم في الهجاء بين جرير والفرزدق ، آخذاً بجانب الفرزدق . وذو الرمة هو من شعراء البادية والذين لم تَسِغْ نفسهم واقع الحضارة الجديدة فانفوا منها واقاموا في عالمهم الخاص بهم ، وفي بيئة مستقلة ، ظلت انفاس الطبيعة تتضوع عبرها وعالم الزواحف والدواب والطير وعناصر الافق وكل حالة من احوال الوجود المادي .

أمَنْزِلَتَي مَيٍّ ، سلامٌ عليكما ، على النأيِ ، والنائي يَوَدّ ويَنصَحُ.[1]
ولا زالَ من نَوْءِ السِّماكِ عليكُما ، ونَوءِ الثُّرَيّا ، وابِلٌ مُتَبَطِّحُ ،[2]

---

١ – النأي : البعد . واراد بالنائي نفسه .

٢ – النوء : سقوط نجم من المنازل في المغرب وطلوع رقيبه وهو نجم يقابله في المشرق . وكانت العرب تنسب الامطار الى هذه التنقلات فتسمي المطر « نوءاً » وتنسبه الى النجم الساقط في ذلك الحين . الوابل : المطر الشديد الانهمار .

وأن كنتَما قد هِجتُما راجِعَ الهوى ... لذي الشَّوقِ حتى ظلَّتِ العينُ تسفَحُ؛

أجَلْ عَبرةٌ كادت لِعرفانِ منزلٍ ... لِميَّةَ، لولم تُسهِلِ الماءَ، تَذبَحُ،

على حينِ راهقتُ الثلاثينَ، وارعَوَتْ ... لداتي، وكاد الحِلمُ بالجهلِ يَرجَحُ[1]

اذا غيَّرَ النأيُ المُحبِّين، لم يَكَدْ ... رَسيسُ الهوى من حبِّ ميَّةَ يبرَحُ.[2]

فلا القربُ يُدني من هَواها مَلالةً؛ ... ولاحُبُّها، إن تَنزحِ الدارُ، يَنزحُ[3]

اذا خَطَرَت من ذكرِ ميّةَ خَطرةٌ ... على النفسِ، كادت في فؤادكَ تجرحُ.

ذكرتكِ، إذ مرَّتْ بنا أمُّ شادنٍ، ... أمامَ المطايا، تَشْرَئِبُّ وتَسنَحُ؛[4]

من المؤلِفاتِ الرَّملَ، أدماءُ حُرَّةٌ، ... شُعاعُ الضحى في مَتْنِها يتَوَضَّحُ[5]

تُغادرُ بالوَعْساءِ، وَعْساءِ مُشرِفٍ، ... طَلاطَرْفُ عَينيها حواليهِ يَلْمَحُ.[6]

رَأتْنا كأنَّا قاصدونَ لعَهدِها ... به، فَهيَ تَدنو تارةً وتَزَحزَحُ.[7]

هيَ الشِبهُ أعطافاً، وجيداً، ومُقلةً؛ ... ومَيَّةُ أبهى بَعدُ منها، وأملَحُ.

---

١ – راهقت : دانيت . ارعوى : اقلع عن الجهل . الداتي : ج . لدة ، والده الرجل : من كان في سنه .

٢ – الرسيس : الخفي ، الاول .

٣ – ينزح : يبعد ، يهجر – اي ان حبها ثابت على القرب والبعد .

٤ – الشادن : ولد الظبية . تشرئب . ترفع رأسها . تسنح . تعرض .

٥ – المؤلفات الرمل : المعجبة والمستأنسة به ، عنه العلم .

٦ – الوعساء : الرملة اللينة . الطلا : ولد الظبية .

٦ – عهدها : مكانها . فهي تدنو .... حادب على ولدها مما فهي : تقدم وتتأخر

يستهل ذو الرمة قصيدته بالحنين عبر الطلل وهي التجربة القديمة الجديدة في ذلك العصر، يختلف اليها بعض الشعراء عن ابتسار وانحناء لعامل التقليد، وقلة منهم للتعبير عن واقع ما زالوا يعايشونه ويعانونه ويمثل القاع العميق لموقفهم من الوجود . وذو الرمة كان ربيب الفلوات ومن ابناء التنقل والقيام في منتجع والارتحال الى منتجع آخر ، وكانت تجربة الطلل والجة في ضميره ، تكفهر في في نفسه ، وتُخَضّبها باللوعة والاسى والندم . وكانت مية وهي امرأة من لحم ودم، قد استحالت الى فكرة في خاطره المسكون ، وفقدت إهابها المادي وكيانها الواقعي الذي توجد به وانبتت صلتها بحقيقة الحياة ، بل ان الشاعر نزع عنها واحتواها في ضميره واخذ يتعاطى معها كمثار لحنينه ولارتباطه بالحياة وتعامله معها تعاملا وجدانياً محضاً . ولو لم يكن الامر كذلك ، كيف نظم فيها الشعر حقبة طويلة من الزمن وهي لا تعرفه . حتى اذا شاهدته تطيّرَتْ وصاحت بخيبتها . والواقع ان ذا الرمة كان من الشعراء المسكونين ، يتّخذ مية ذريعة له كي يجسد دفقه العاطفي ومعاناته وشعوره بانه مـا زال يرتبط بالحياة من خلال الاحياء ومن خلال ممارسة الغرائز والعواطف وتجربة التحول بين حالة واخرى من حنين وشوق وتروع امام الجمال والانبهار بكنفه والشعور بالفرح والطرح من دنوه ونبوه. ومهما يكن، فان ذا الرمة يخاطب منزلتي ميّ وكان المعهود ان يخاطب الشاعر منزلا واحداً . فهل انه تطرق الى ذلك في صدفة النظم ام ان له مبرراً وجودياً او وجدانياً . لعل ذا الرمة كان قد عرف مية في مواضع كثيرة . او لعله نزع من طلل مية الخاص بها الى اي طلل آخر في الوجود ومن خلال تعبيره عنه كان يعبر عن الشعور بالنزوح والارتحال والغربة والندم وتصرم الزمن ونعي الاشياء، وتلك الدوامة التي تطوّف حول اعناق البشر فتجعلهم اليوم غير ما كانوا عليه بالأمس وفي غد غير ما هم عليه اليوم. وحين كان يشاهد طللا تعفّى به الزمن وتمرغ على اديمه الفاجع، فانه كان يحسبه طللا لمية . اذ كان ذو الرمة يحيا في وهم العالم النفسي وليس

في يقينه وكان يرفض الواقع ويتبدل عليه ويفرّ منه ويفزع الى عوالم بدائية اولى ، تمكنه من الهرب والتخفي عن واقع الحضارة المعقّد ، المكتنف بكل طلاء فاسد والذي يقتضي من الحيلة والدهاء ما لا قبــل لشاعر بريء، صادق الفطرة به . ولنتمثل الوحشة المبثوثة في قولــه : « امنزلّي ميّ سلام عليكما » . فهو يخاطب الجماد ويبثّه السلام ، وذاك هو المعنى الظاهر ، اما المعاناة الظاهرة والمضمرة التي يصدر عنها الشاعر ،فهي الشعور بالوحدة المطلقة والانتفاء عن عالم الجماعة بحيث انه لا يجد من يخاطبه الا الآثار الباقية والطلل الذاوي . وربما كان الشاعر يحيي ما لا حياة له ويمتطي اسلوب المجاز ، الا ان هذا التأويل قد يشوه التجربة ويضائل من قيمتها . ذاك ان القاء التحية او السلام على طلل هالك انما يعبر عن الاستسلام لقوى الدمار والفراق والحتمية في العالم والاقتصار على حالة من التناجي الذاتي ، وان اوهم الشاعر انه يخاطب امرأ خارجاً عن ذاته . ولنتمثل الشاعر في الصحراء ، عالم لامتناه ، وهو يقعي في ذيل الطلل كنقطة ضائعة في مدار الكون اللامتناهي . انما هي تلك الحالة التي عاناها وعبر عنها . وفي الشطر الثاني يذكر النأي ، أي البعد عن مية . ومية ليست ثمة المرأة وحسب ، بل انها بالنسبة الى ذي الرمة كل حاجة يطلبهــا ويـُدوّم في الوجود من دونها ، دون ان يعثر عليها ويلتقيها وجهاً لوجه . وهل كانت لذي الرمة حالة غير حالة النأي ليعبّر عنها . انه نأى عن كل امر ، نأى عن المجتمع ، نأى عن ممارسة الحياة ، نأى عن الانخراط في العصر ، نأى الا عن عالم نفسه الذي تخوض وترتع فيه الاوهام والاحلام والواقع واللاواقع . ثم يردف بالقول : « والنائي يودّ وينصح » . وليست هذه النبذة من الحكمة الموات ومن الرأي الذهني ، بل انها تجربة من التأمل التي طفت على لجة نفسه . ذاك ان البعد يطهّر النفس من ادرانها ومن طفيلياتها ومن الصغائر التي تتعاظم وتتخذ حجماً ليس لها . وفي النأي تزول المشاحنات الطارئة والمنافرات الفردية ولا يبقى الا الجوهر الصافي من دون سائر المظاهر .

وذو الرمة دأبه كدأب سواه من الشعراء يستمطر السحاب لطال حبيبته . وكان العربي لا يجد خيراً من دون المطر . فهو بالنسبة اليه الفأل والاقبال ودرّ اثداء الطبيعة وانتشار الخصب وتوازن الوجود من انتظام مظاهره وعناصره . والمطر الذي يستمطره هو الوابل . في حسه العنيف البدائي بالاشياء . يقيم في الطال ولا يرتحل عنه ليرويه بشكل دائم . وذو الرمة ما زال جاهلي القريحة في عصر المال والذهب والفيء والغنائم والاعطيات ، ويجد الخير الاول المطر لانه الخير الطبيعي وقد انف من عالم المدنية وان كان يخطر به حيناً ونزل فيه على رغم وقسر ، كي ينتجع قصر امير او والي فيسد بماله عوزه . وهـو بجاهليته المستحدثة ، اذا جاز التعبير ، عالم مُلِمٌ بطبائع النوء والمطر ومساقطه وعلاقته بالنجوم وفقاً لليقين الجاهلي . رابطاً ذلك كله بالسماك والثريا . وهذه الحالة . بل ان ذكر تلك الاسماء لينم عن علاقته المباشرة الحية بالطبيعة وفقاً لتصوراته . في تلك المرحلة لم يكن الانسان قد انفصل عن الكون ، بل انه كان حميم الصلة به ولم يكن قد وقف موقف العارف ، المتقصي بل موقف المعاني ، والمتحد بالطبيعة اتحاداً فذاً حياً . وحس البداوة والفطرة مبثوث بثاً عميقاً في اهاب ذلك البيت ، وهو مما ندر في الشعر العربي ، الا في باب التقليد والتباري على المعاني بين الشعراء .

وحين شاهد ذو الرمة الطلل راجعه عليه الوجد والهوى ، فباتت دموعه تسح وتنهمر ، وكان امروء القيس قد وقف ذلك الموقف وقبله ابن خزام ، كما ذكر اذا قال :

عُوجَا على الطَّلَلِ المُحيلِ لعلَّنا نبكي الطلولَ كما بَكَى ابنُ حُزَامِ .

ومن بعده بَكَى الشعراء وتباكوا ، كلٌّ وفقاً ليقينه . اما ذو الرمة ، فانه يبكي .والبدائي كالطفل لا يحسن اصطناع التكتم ، وغالباً ما يكون انفعاله فزيولوجياً ، اي يعبر عن ذاته من خلال المظاهر التي زرعتها الطبيعة في خلاياه وفي

كيانه . وهو يزعم انه لو لم يسلس له الدمع لذبح من دون تلك الغصة حين تعرف على ربع مية القاحل . فهل بعد ابرأ من تلك العاطفة . اننا الآن امام الاحساس الانساني البكر ، النفس التي تبوح لذاتها ، الانسان الذي لا يخجل من ضعفه ولا يتستّر عليه . المعاناة بكل اهابها وان كانت لا تقتضي ما هو انأى منه . والشاعر يعجب ان يظل مراهقاً وقد اوفى به العمر الى الثلاثين . وقد رجح عقله وامتنع عن الجهل . فالعقل مخذول امام العاطفة وهو مسيَّر بها ، يتذرف دمعاً ويودي به الانفعال وهو لا يريم . نقول انه نزع من الصراع بين الارادة والرغبة ، وفقاً لما هو مأثور . ان ذا الرمة لم يكن يأخذ الأشياء هذا المأخذ وانما عانى وعبّر وعجب ان يكون الانسان عاجزاً عن ازجاء نفسه ، وان تكون نفسه هي التي تزجيه ، دون ان يريد . فهل انه خص بهذا الامر وقد ارعوى اصحابه الذين من سنه ؟ ذاك ان ذا الرمة ظل بالفعل مراهقاً ، يعبر به الزمن ، فلا ينمو بنموه وانما يتوقف منه عند لحظة او انه يستقل عنه ويعتزل في عالمه المكتفي بذاته . وكم من الكهول المراهقين من هذا القبيل ، شيء ما في نفوسهم يمنعهم من الانقياد الى الزمن والى سلطة الحياة ، فيقفون حيث يطيب لهم . وكان ذو الرمة احد هؤلاء الذين لم ينصاعوا لتقدم العمر وظلت نفسهم على مراهقتها ، تندهش امام الاشياء بمثل الدهشة الاولى ، وتتخضب نفوسهم منها بمثل الانفعالات العنيفة التي عرفوها في مطلع عهدهم بالحياة . فالتجربة الماثلة هي تجربة صراع مع الزمن ، انه يحفزها الى الاذعان والتنازل والنفس تظل مقيمة على العهد الذي يسرها او الذي يحركها تحريكاً حياً . ومعظم الشعراء الذين تفرغوا للغزل وافرغوا فيه خواطرهم كلها كانوا ممن لم يتخلوا عن عالم الطفولة وعن مواقف الطفولة وحدة مشاعرها واحساسها الرهيف بالحياة من خلال العواطف . والتعجب من الذات يمثل نوعاً من حتمية العواطف ، يحب ويتسير بالحب دون ارادته ، ولا يفلح في ذلك قرب ولا بعد ، ينزح فينزح معه ويدنو فيدنو معه . وذو الرمة يعبر عن حقيقة نفسية . مـن

التصاق العاطفة بالنفس ودفعها دفعاً راغماً مقسوراً . الا انه لم يتوسل لذلك الاسلوب المثقف المعبر عن ذاته بالصورة . ان هي الا انثيالات وجدانية ، وافكار مخضبة بالانفعال ، وذلك يعني ان خيال ذي الرمة لم يكن مارداً ولا متمرداً وهو لا يستحضر للمعاناة الصور التي تمنحها وجوداً وتعمقها . فصفة هذا الشعر هي الاخلاص الشديد والبوح وان كانت عبارته مثل عبارة كثيّر شديدة الاسر ، متجهمة نسبياً بخلاف ما هي عليه عبارة جميل وقيس ومن اليهما . ذاك ان ذا الرمة وان كان يعبر عن موضوع وجداني ، فقد كانت نفسه جافية من طباعها والنفس القاسية المتمرسة بالقفر والبيداء لا تعذوذب لها الالفاظ الرقيقة المخارج ، الواهية ، المنبسطة بل ان ما يلائمها من اللفظ هو ذاك المربد القسمات ، ذو المهابة ، غير المتبذل المطروق حتى السهولة واليسر . وعبارة ذي الرمة ناصعة وفيها احساس بروح اللفظ ، لكنها لا تتهافت ولا تؤخذ كيفما تيسر . وحين نشخص امام قوله :

على حينَ راهقْتُ الثلاثينَ وارْعَوَتْ لِدَاتي ، وكادالحلْمُ بالجهل يَرْجِحُ

حين نشخص امام هذا البيت في صدفة الاختيار ، نجد ان لكل لفظة مقامها الخاص بها وهي الادل عليه في فطرتها ، قبل ان تتحضر وتتياسر وتفقد من كيانها وتتطعم عليه بالانثيالات العاطفية والوهن. فثمة لفظة «راهَقْتُ» وهي بمعنى دانيت ، وهي الادل على المعنى ولكنها تنطوي على ما هو انأى منه . ذاك ان لفظة المراهقة تحمل نوعاً من النزاع وهي لا تتيسر للوهلة الأولى. فكأن ذا الرمة كان يؤثر اللفظة الوقور وان كانت جافية بالنسبة الى عصرنا . ومثل ذلك لفظتا«ارعوت ولداتي» وعبارة «كاد الحلم بالجهل يرجح».فاننا نجد ثمة العبارة النقية المتوازنة العادلة ، لا يطغى فيها معنى على لفظه ولا يقصر لفظ عن معنى وان كانت المعادلة تنزل على الشاعر دون تصنيف وتأليف في لحظة من الحدس الخاص . وهكذا تتنفس طباع الشاعر في عبارته وتتسم بسمة نفسه . ولو ان ذا الرمة تهالك كالآخرين بين احضان الحضارة وتتطيب بطيبها



في ذلك شيئاً من سراب الحب الذي يعانيه من ميّة . الا ان ثمة تفاصيل اخرى كان عليه ان يلم بها لتكتمل بها الصورة النفسية والحسية وذاك حين وصف شعاع الضحى الذي كان يتوضح على متنها . وفي تلك الحالة من الشعاع كانت الظبية تتخذ شكلاً آخر ، تبدو كأنها من الحقيقة والوهم ، وكان الجمال يتجلى عليها تجلياً بل ان جمالها طفر من ذاته وتألق . انها في أوج الجمال . ومع ذلك فان فان ميّة ما زالت اجمل منها واملح. فليس في الوجود ما يضاهي مية جمالاً . ذلك ان جمال ميّة لم يكن موجوداً وجوداً فعلياً في قدره المتناسب بل انه كان مبتدعاً ومختلقاً من اوهام الشاعر وما بثّه فيه وسكبه عليـه من الانفعالات والتذكارات وما تواقع معه به من خيبة والم وسعد ونكد وما اليهما .

ومهما يكن فان ذا الرمة يمثل شعر الفطرة الناقلة عـن النفس والحس في عفويتها وبكارتها وبتوليتها المباشرة عبر عبارة مشتقة من طبع الشاعر ومن معاناته وفي وجدان داجن لم يتخطفه سراب الرؤيا ولم تحتقن فيه ازمة المعاناة الكلية .

## نموذج من كثيّر عزة في الغزل

هو أبو صخر كُثَيِّر بن عبد الرحمن الخزاعي من شعراء الحجاز الذين تخصصوا بالغزل وان كان لم يقصر عليه همّ شعره . ولقد اكثر من التشبيب بامرأة اسمها عزة فعرف بها وقيل كثير عزة كما قيل جميل بثينة. وكان كثيّر قصير القامة نسبياً ، شديد العنجهية والادعاء ، حتّى انه كان يعبر فيسحب رداؤه عنه ، فيمضي ولا يحفل ، كما كان ميالاً الى الشيعة الرافضية ، مكثراً من الايمان بالغيبيات حتّى انه كان يؤخذ بالاعاجيب والرقى ، وربما قال بالرجعة والتناسخ . ومع ذلك فقد اتصل بالخلفاء الامويين وانتجع كل بلاط طلباً للحظوة وكان يطوف في الحواضر الاسلامية ويعود الى المدينة وطنه الذي لم يتخل عن الحنين اليه .

بعَزَّةَ هاجَ الشَّوقُ ،فالدمعُ سافِحُ، مَغانٍ ، ورَسمٌ قد تقادمَ ماصِحُ،[1]
بذي المَرْخِ من وَدّانَ غَيَّرَ رسمَها ضَروبُ الندى، ثم أعتَقَتْها البوارِحُ[2]
أَتِيٌّ ومفعومٌ حثيثٌ كأنَّــــه غُروبُ السَّواقي أترَعَتْها النَّواضِحُ[3]

---

١ – ماصح : دارس .

٢ – ذو المرخ : موضع في ساحل البحر قرب ينبع . ودان : موضع بين مكة والمدينة . الضروب الشديد الضرب . الوقع . اعتقتها : جعلتها قديمة ، وقد وصل الهمزة ضرورة . البوارح : صفة الرياح الشديدة .

٣ – الأتي : الماء السائل في الجدول . المفعوم : الممتلىء . الحثيث : السريع . الغروب . ج . الغرب . الدلو العظيمة السواني والنواضح : النياق يستقى عليها .

لياليَ منهـــا الواديانِ مَظِـنَّةٌ ، فبُرقُ العُنابِ دارُها، فالأمالِحُ. ١

ولما قضينا مِن مِنى كلَّ حاجةٍ ، ومَسَّحَ بالأركانِ مَنْ هو ماسِحُ، ٢

وشُدَّت على حدْبِ المهاري رحالنا، ولا يَعلمُ الغادي الذي هو رائِحُ، ٣

أخَذْنا بأطرافِ الأحاديثِ بيننا . وسالَتْ بأعناقِ المطيِّ الأباطِحُ. ٤

نَقَعْنَا قلوباً بالأحاديثِ، واشتَفَتْ بذاكَ صدورٌ مُنضجاتٌ قرائحُ ؛ ٥

ولم نخشَ رَيبَ الدهرِ في كلِ حالةٍ ولا راعَنا منـــه سَنيحٌ وبارحُ. ٦

لِعَينيكَ منها ، يومَ حَزْمِ مَبَرَّةٍ ، شريجانِ من دمعٍ : نَزيعٌ وسافِحُ ٧

وَجدتُ بها وَجْدَ المُضِلِّ قَلوصَهُ بمكّةَ، والركبانُ غادٍ ورائِحُ؛ ٨

---

١ — الواديان : ارض بمكه . المظنة : موضع يظن فيه الشيء ، مكانه ومعدنه . برق العناب : جبل بطريق مكة . الامالح : موضع .

٢ — منى : موضع قريب من مكة، وهو من مناسك الحج . الاركان : يقصد بها اركان الكعبة .

٣ — حدب : ج . أحدب وحدباء . المهاري : الابل السريعة . الغادي المسافر صباحاً . الرائح : المسافر في الرواح : المساء . ولا يعلم ... : للسرعة والعجلة في السير .

٤ — الاباطح : ج . الابطح : مسيل واسع فيه دقاق الحصى . — يعجب النقـــاد بهذه الابيات الثلاثة لما فيها من النفس الشعري على « خساسة المعنى » كما يقول ابن الاثير .

٥ — نقعنا : سكنا وازلنا الظموء . منضجات : متألمات حتى النضج من الحر . القرائح : ج . قريحه : مقروحة . جريحة .

٦ — راعنا : اخافنا . السنيح : ما يبدو عن يمين الانسان من طائر او وحش ، وهو رمـــز الخير والتفاؤل . البارح : ما يبدو عن شماله وهو رمز الشر والتشاؤم : اي ترفعنا في غبطتنا تلك عن كل ما يبدو من صروف الدهر .

٧ — الحزم : ما غلظ من الارض وارتفع كالحزن او هو ارفع . مبـــرة : اسم موضع . الشريجان : خطا النسيج المتعارضان . النزيع : التلبل ، النافذ .

٨ — وجد به : احبه حباً شديداً حتى الهيام والحيرة . القلوص : الناقة .

رمَتْني بِسَهمٍ ريشُهُ الهُدبُ ، لم يُصِب ظواهِرَ جِلدي ، فهو في القلب جارح [1]

واني لأكْمي الناسَ ما أنا مضمِرٌ مخافةَ ان يثري بذلكَ كاشِحُ [2]

أغرَّكِ منّا أنَّ دَلَّكِ عندنا ، وإسجادَ عينيكِ الصَّيودَينِ رابحُ. [3]

يروقُ العيونَ الناظراتِ ، كأنَّه هِرَقْليُّ وَزنٍ ، أحمرُ التبرِ ، راجحُ ؛ [4]

هو العسل الصافي مِراراً ، وتــارةً هوالسُمُّ مَذروراً عليه الذَّرارحُ. [5]

كان كثير من شعراء الوجد الا انه لم يتفرغ له ولم يتخصص به شأن جميل وقيس بن ذريح . وظل شعره يغترف من منهل القديم ويعنى بأحكام العبارة وشدة اسرها وولوج الموضوع في اطاره التقليدي وسنته المتوارثة . يستهل بالوقوف على الطلل وذكر الاماكن وحسرة الرحيل . فهو من بين الشعراء الغزليين الادنى الى عمود القصيدة القديمة اذ لم يفقد العناية بتثقيف العبارة ولم يتهلهل في عبارته ولم يرقق اديمها ويدعها تنثال انثيالاً عفوياً شأن من سواه من شعراء الغزل . فهو الاكثر تجهماً بينهم في الاسلوب والفاظه تقتضي وقوفاً خاصاً وعودة الى كتب اللغة كأنه من شعراء البادية والوصف والطرد ومن

---

١ – الهدب : شعر الاجفان . – أخذه المتنبي فقال :

راميات بأسهم ريشها الهدب تشق القلوب قبل الجلود

٢ – أكمي : استر . يثري : يسر ويفرح بذلك فيشمت . الكاشح العدو .

٣ – الدل : التدلل ، التمنع . الإسجاد : فتور الطرف وادامة النظر مع سكون . الصيود : السديد الصيد والاصابة .

٤ – يروق : يعجب ، وفاعله محذوف تقديره الوجه . هرقلي : صفة الدينار المحذوف منسوباً الى هرقل . قيصر الروم . وهذا دليل على ان الدنانير حتى عهد كثير كانت تحمل من بلاد الروم . التبر : الذهب .

٥ – الذرارح : ج . الذراح والذروح ، والذريح ، والذرح . : دويبة حمراء منقطة بسواد ، وهي من السموم القاتلة – يشير الى حالتيه من حب وعزة .

اليهم فيما انتفت الالفاظ المتقعرة والمتعاظلة من شعر العذريين وحتى الاباحيين لانهم كانوا يصدرون في ذلك عن وجدانهم الخاص بهم .

وها انه يستهل قصيدته بالوقوف على الطلل ، ذاكراً اهتياج الشوق وانهمار الدمع والرسم المتعفي المحيل . الا انه يعرض لذلك في باب التقليد الميت : يعدد اسماء الأمكنة ويعرج على ما يكون في الرسوم من امر الريح وضروب الندى وما اشبه . ويتمهل قليلاً عند ذكر المطر ويتداوله ويشبهه دون ان يوفي من ذلك الى اية غاية . ويبيّن من تلاوة الأبيات الاربعة الاولى ان الشاعر ما زال جاهلي القريحة ، مفعمة ذاكرته بالالفاظ الجهمة الشديدة المخارج التي كانت تتفق واسلوب المدح او الوصف الصحراوي وما اشبه . وكان موضوع الغزل قد طرأ في العصر الأموي في باب الاختصاص والتفرغ ، كما هو شأن عمر وباعد ذلك بين الشاعر والمعادلة القديمة في الوصف ، وقُدّر له ان يشتق عبارته الجديدة وان يتخير الفاظه النفسية وان يداني اسلوبه من الهمس الرقيق ومن الشجو والبث الحميمين ، لا تنبو لفظة ولا تتعاظل ولا تستعجم على سامع ، كما ان وقعها يبث ايقاعاً وهي ذات قدرة على الايحاء . اما كثير فانه ينقّب في بطون القديم البالي ويتعمل القريحة المكفهرة ، التي تخنقها الالفاظ وتتجمد عليها لانها منقولة نقلاً ومحفوظة حفظاً . والابيات الاولى هي ايجاز لفظي لمعاني الطلل القديم . وحتى التشبيه فانه لا يستقيم له امره ولا تتم له معادلته اذ يقرن انهمار السيل بانهمار القرب التي تحملها النياق . ونحن نعلم ان الآتي هو السيل المفاجىء الذي يطرأ من غيب ويتدفق تدفقاً ويقضي على البنيان وعلى الخيام ويكون ويله شديداً . فهل ان مقارنته بماء القرب تفي بغرضه وهل انها تسمو به ام تدنو . وما ضرّ الشاعر ذلك كله ما دام يترسم فيه خطى التقليد ويؤدي غاية خارجية ويقتفي على اثر سواه . فأين هذا من شعر جميل الذائب وجداً والذي لا يتيسر لمثل هذه التعاويذ الناشلة لانه يفيض فيه بجرح عميق

من الوجد لا مجال معه للتباري على المعاني الهامدة الموات والانحناء لمقتضيات النظم وسننه الخلقة المتعفية .

ومنذ البيت الخامس يسعى الشاعر الى ان يجد نفسه ويتحدث بشأن الذكرى التي تسح من نفسه ، فترق العبارة وتعذوذب وان كانت التجربة التي يعبر عنها ما زالت ضحلة في ذاتها . يقول انه بعد ان قضى زمن الحجيج وتمسح الحجاج بالاركان شدّت رحالهم على المهاري وقد تعجل القوم، لا يعلم ايهم قادم وايهم رائح : اخذ الشاعر عندئذ يتلو الاحاديث مع حبيبته والنياق سائرة سيرها وكأنها تسيل على متن الأباطح .

ولابن الاثير رأي في هذا المقطع اذ يبين فيه عـلى المعنى الهزيل الضحل وخساسة الفكرة . ومع ذلك فانه يشتمل على الايحاء وقدرة البث ويستوقف القارىء ويستولي عليه . فأياً يكون السبب في ذلك . الواقع ان كثيّراً عمـد الى النغم النفسي والشجو الداخلي وسكب الالفاظ من شجنه ومن حنينه وعبر غنائية ذاهلة اوهست بدقة المعنى ورقته وجلاله وهو معنى متهالك ، موطوء. فهل ان الموسيقى الشعرية والتآلف العميق بين الالفاظ وابتداع النغم يفي بغرض الشعر وهل انه هنيهة عابرة تولي نشوتها بتوليها . ان هذه الابيات تنطوي على ما هو انأى من مظهرها المبذول ، وهي مفعمة بالتذكارات النفسية والدينية وهي مثل الاسطورة في الشعر المعاصر تهيل اجواء من الوحي ومن الذكريات القصية النائية . فثمة منى والتمسح بالاركان واجواء العبادة ، وهي تماثل اجواء الحب وهو لا يذكرها لبعدها الديني وحسب بل لان ضميرها مفعم بذكريات الحب ونجواه . وعبر تاريخ الشعر العربي وبخاصة في عصر كُثَيّر كـان التطواف حول الكعبة مثاراً لقصص الحب وفتنة اللقاء ، حتى ان العبادة الدينية اكتنزت في النفس مما يصحبها من نشوة الحب ومآثره . وهل أبعث على الشجو من لقاء الحبيبين بين المعابد وفي أجواء التقوى وطقوس التطهر . والحج هل

انه كان حجاً لبيت الله وحسب ام انه حج في هيكل الهوى . ان العاطفـــة المشبوبة هنالك هي عاطفة عميقة متوارية ، مفعمة بالتذكار والوحشة وحس الرحيل وانقضاء عهد وطلوع عهد آخر من دونه .

واثر ذلك يمثل الحديث ويذكر اطرافـــه ، ولم ترى الم بالحديث في تلك المنيهة . ان الحديث كان يبعد الوحشة عن النفس والتحسر على انقضاء زمن اللقاء والخشوع والتعبد في التقوى والحب ، في آن معاً . لعل الحديث يديم الزمن المتصرم . لعله يحيي ما هـــو مزمع ان يزول ، ذاك حديث أدنى الى الهمس ، والمطايا تخب بصمت وكأنها تسيل سيلاناً غير مسموع في جريها . وهل ثمة مـــا هو اروع مـــن هذه النجوى على متن المطايا الصامتة والطبيعة الخاشعة والاباطح التي تتوالد بعضاً من بعض . عاشق وعاشقة كل منهما على مطيته، يتشاكيان ويتعاتبان والطبيعة ساجية . وصورة السيلان التي نماها للاباطح واعناق المطي . ان في ذلك ما لا قبل للعقل الفاهم الواعي بارتياده والنفاذ الى الى نهاية مطافه ، انها صورة لم يفقهها ابن الاثير لانها مستمدة من فوق العقل والواقع فكيف تسيل الاباطح بأعناق المطي . ذاك ان تلك الاعناق الممتدة والسائرة فوق الاباطح اوهمت الشاعر ولم يعد يدري اذا كانت الابل تسير ام ان ثمة نوعاً من السيلان والجري الدائب . والسيلان كناية عن استمرار السير والوهم الـــذي اعترى الشاعر عليه هو وهم فعـــلي واقعي لان شدة الاستمرار في العدو والسير توهم الراكب ان الاباطح هي التي تسير وليست المطايا او انها تسير بعضاً من بعض . ولم يتأن الشاعر ليفسر ما عاناه بل انه تلقفه في حدسه الرائع وجسده في وهلته ويقينه الداخلي الحي وبذلك سمت الصورة . وفضلاً عن ذلك فانها تخضبت بالشجو مـــن رقة العبارة وتآلف الألفاظ تآلفاً عجيباً وكأنها منزلة تنزيلاً في مكانها . الا ان كثيراً وطيء هامة شعراء التقرير الواعي في تلك الفلذة ووطيء ذاته وتلمس البعد القصي والنجوى والاحساس الذاهل وهي المادة الحية للابداع الفني .

ولقد كان ابن الاثير وسواه من النقاد يعيّرون المعاني بمعيار الواقع والعقل والصواب والخطأ وانما الشعر هو تعبير عن حالة الارتجاج والترجيج وليس عن اليقين المادىء الواعي . وليس المعنى في الشعر بذي اهمية في ذاته وانمـــا القيمة في الصورة التي تمنحه كياناً فعلياً وتحييـــه والنغم الذي يغمره ويخدر الحواس اليقظة عنه وييسر سبل الانهمار والاستيحاء وفي الوحدة الحية بين المعاناة واللفظة التي تحل فيها،تتحرك بحركتها وتتعامل وتتقابل وكأنها ليست منفصلة ولا متجنّية عليها ، ان تكون هي ذاتها المعنى والصورة بل التجربة والمعاناة. وهذا ما تحقق في هذه الابيات التي نبت عنها حياة الناقد ولم يوفق الى زجها في معادلة الفهم السقيم . ويؤكد مـــا ذهبنا اليه مـــن امر النجوى الرومنسية العميقة بين احضان الطبيعة قول الشاعر حين يردف :

نَقَعْنَا قُلُوباً بالأحاديثِ واشْتَفَتْ بذاكَ صُدورٌ مُنْضَجاتٌ قَرائِحُ

فتلك الاحاديث التي اخذ بأطرافها الشتى اطفأت نار الظمـــأ التي كانت تُكابدها مهجتا العاشقين واشتفت منها حشاشتهما التي كان الوجد وناره قد انضجاها وقرَّحاها . وفي هذا البيت بالذات تسمو الصورة على ما دونها ، وتلمح ولا تصرح ، والاصل في النقع هو للظمأ الشديد وقد استعاره للقلوب تعبيراً عن شدة الوجد وعن ظمأ احد العاشقين للآخر . لقد تبال قلباهمـــا واخمدت نارهما . وتلك هي العذرية الفعالية التي ينوه بها النقاد في شعر كثيّر. وهل اصفى من ان يكتفي الحبيبان من وجدهما بالبوح والحديث والنجوى والبث . وهل تكون العذرية الا في تلك الالفة التي تكفي الحبيب من الامر كله بحضور حبيبه وسماع صوته وهمسه وبوحه . ولقد خطف الشاعر مباشرة الى المعاناة كدأبه ولم يتأن للتفسير والتقرير فتكشفت الصورة من جراء ذلك واكتسبت اليقين الايحائي واكدت ان كثيّراً لم يكن يقبل الصورة المباشرة والاداء الواقعي الغث وانه يستعير من ظاهرة الى اخرى تمنحها البعد والغلو . والتعبير عن الشوق هو الآخر يشطر مباشرة الى ذكر النار دون ذكرها اذ اشار

الى مفعولها ، فبدت الصدور منضجة ، تتقد من دونها نار الوجد وقد تقرحت تقرحاً من العذاب .

وكثير يرتفع على هامة الموضوع ويستقطب التعبير عن تلك اللحظة الفائقة التي سنحت له مع الحبيب ، وقد خيل اليه انه نجا من الخطوب وانه سلم من الدهر بل انه انتصر عليه وتساوت بالنسبة اليه عوامل الخير والشر والتفاؤل والتشاؤم ، انه عانق في تلك اللحظة ، المطلق وتخلص من عاهات العالم والحياة والزمن والقدر . وليس ذلك كله وارداً في باب الغلو الفني الذي يستأثر بلب سائر الشعراء وانما هو تعبير عن لحظة فعلية يسمو بها الانسان على قدره ويتوهم انه تحرر من صرورات الوجود وان الوجود ذاته تكامل وامتنع عن الغيـل والقدح بالخطوب وان تآلف الحبيبين حرر الحياة من وهنها وارتهانها للداء وعوامل النجاح والهزيمة . وهو اذ يقول : « ولا راعنا منها سنيح وبارح » انما يشير الى انهما اوفيا الى حالة من التكامل وان طفيليات الدنيا سقطت من نفسيهما وبلغا الى نهاية الغبطة في العالم .

## الفراق اثر اللقاء :

تلك كانت لحظة الالتقاء الطوباوية ، واي لقاء هو ذاك انه لقاء على الشكوى والبث وسمر بين احضان الطبيعة وعلى متن الرواحل ، وفيه تخلصا من حكم الالم ومن توقعات الغيب واحسا انهما اصبحا اقوى من غائلة العالم . الا انه يقين طارىء وسعادة مولية وقد عاد الزمن يتصرف بهما يفعل فعلـه وحتم عليهما الفراق . لقد انتهى موسم الحج وكل يأوي الى منزله الموحش . وفي موضع مبرة كان الفراق . تلك ارض صابة قاسية ، متجهمة ، لعلها كانت كذلك فعلاً . الا ان الشاعر ترسمها من خلال المعاناة وفاض من نفسه على الطبيعة الخائنة التي كانت تسلس له منذ حين وتدع السير يسيل سيلاناً وكأنه ليس سيراً . وليس امام الحبيبين سوى البكاء ، انه التعبير الوحيد عن

عجز النفس امام غائلة العالم التي توهشم منذ حين انه انتصر عليها . البكاء رمز الاستسلام والانكسار والهزيمة للعوادي ، يعانيها ويدعها تُتِمُّ دورتهـا في نفسه ، وليس ثمة فرق من هذا القبيل بين الدمع الذي يجري من المآقي والدم الذي يسيل من الجرح . دمع ينهمر وينضب ثم ينهمر وانسان مغلوب على امره وارادته امام قسوة الاحداث وجبريتها . وكثيّر لا يكف ثمة عن الصورة وعن نسبة ما لشيء لآخر وان كانت لفظة شريجان التي استعارها للدمع مشتقة من طبعه البدوي الغليظ وهي ليست مستساغة في قليل او كثير لان حروفها متشاكسة متنابذة بعضاً ببعض .

وينبري كثيّر ، من ثمة للتعبير عن الوجد فيقرنه بوجد من اضاع قلوصه بمكة وكل مشغول بامره ، ولا احد يحفل به . ولم يطب هذا المعنى لعزة اذ قالت : لم تصنع شيئاً فقد يجد هذا ناقة يركبها ، فقال :

وجدْتُ بها ما لم يَجِدْ ذو حَرارةٍ   يُمَارِسَ جمّاتِ الركيِّ النّوازِحَ

فقالت له : لم تصنع شيئاً ، يجد هذا من يسقيه . فأطرق ثم قال :

وجدت بهـا ما لم تجد أمّ واحـدٍ   بواحدها تُطْوى عليه الصّفَائِحُ

فضحكت ثم قالت : ان كان ولا بد فهذا .

ولعل البيت الأخير هو الأمثل لان في تجربة الفراق شيئاً من تجربة الموت ، كما تقول الكونتس دي نواي.اما البيت المثبت في متن القصيدة فانه ينم عـن سذاجة العاطفة وان كان لا يخلو من الصدق . ذلك ان من يضل مطيته في مكة وهو بعيد الدار ، غريبها تعروه عليها الوحشة ، انما يصاب بالضياع والتيه وليس الامر في ذلك ان يمتطي ناقة اخرى كما زعمت عزة وانما الامر هو امر الافتقاد والتحري عن ضائع لا يجده ونبو حيلته وتعثر سبله . انها هي المعاناة التي شخصت في ضمير البيت بل ان في الأمر ما هو انأى من ذلك وان كان

كثيّر لم يفطن له ولم يوفق في التعبير عنه ، لان الشاعر يعاني ولا يعي ، وذلك ان الصور التي نماها للوجد انما تعبر عن التوحّد امام غائلة الاحداث ، عن مواجهتها بالذات وحدها والركبان غاد ورائح ، اي انه وحيد والآخرون لا يعنون به ويسعفونه للتخلص من ورطته . وهو هو ذاك التوحد امام جبروت الحتمية والضياع والانصعاق امام قسوتها هو الذي افصح عنه كثيّر ومضى به في ذلك الاتجاه ، في اهبته البدائية الساذجة التي لا قبل لهـا بأن تشتق للمعاناة ما هو ابلغ من ذلك . ولنقل انه قد أُسقط بين يدي كثيّر وان الاحداث هالته وسمرته في مكانه لا يريم . ذاك هو مشهد الفراق ومدلوله النفسي وهو ما لم تتنبه له عزة ولا الشاعر نفسه الذي اخذ على حين غرة وغفلة .

اما التعبير عن سحر الحب الذي اصابه، فهو يؤكد ما ذهبنا اليه من براءة العاطفة وسذاجتها ، اذ يقول انها اطلقت عن هدبها سهماً ، نفذ الى قلبه دون ان يمس جلده . وثمة معادلة كان يود ان يقيمها ويتداول بها، فأخرجها على هذا النحو المتعثر. ومثل هذه التشابيه قد نصل لونها وجفّ نسغها في عصرنا، وكانت في زمن كثيّر تطرأ على السامع بالدهشة والجدة لضيق سبل الابداع وتمنّع الرؤيا من ارتياد المعالم الروحية النائية من تجربة الحب . وكثيّر يضيف ويحذف ويسعى الى ان يوازن المعنى بين الواقع الحسي الخارجي والواقـع النفسي . الواقع الحسي ظهر في الجلـد الذي لا بد ان يعبر به السهم قبل ان يدرك القلب ، والمعنى النفسي وهو احساسه بأن عينيها تصيبان قلبه ، فتداول ذلك كيفما تيسر .

وفي القصيدة نوع من الصراع بين النفس والمجتمع بل الآخرين ، كمـا يقال ، فهو يعاني داء الحب ولا يفصح عن ألمه كي لا يغتبط بذلك العـدو الشامت. وهي ذاتها الحالة التي كان يوحي بها منذ حين في التوحد بداء الحب والشعور بالتخلي والتعثر كمن افتقد راحلته في مكان زحمٍ واغتراب . وثمة عزة وهي لا تسلس دائماً ، تبث فيه سحر عيونها ورقاها ، ترنو اليه بخفـر

وسكون فيخفق قلبه وتصطفق جناحاه ، ثم انها تصد بعد حين ، فهي تنطوي على الشيء وضده ، يطالعه وجهها وكأنه دينار من الذهب الرومي ، الذّ من العسل وحيناً كأنه السم القاتل .

فأياً كان كثيّر هذا في التشابيه التي تخطف في ذهنه ، حيناً يذكر مكة وحيناً الدينار الهرقلي ، فكأنه كان ينزّل عليه من التشابيه اوحاها وكأنه كان يرتاد التجربة عبر اسطورة من البث والايحاء . وبعد ان طلع علينا في مقدمة القصيدة وهو على تآلف تام مع الحبيبة ، اذا هو في النهاية قد انشق عنها وشعر بعاهـة الحب القريب والبعيد والمحيي والمهلك ، العسل والسم اي الحياة والموت . انه عالم كثيّر من اعماق الرومنسية والفرح ، الى اعماق اللاعنة الوجودية ، يضم في اهابه الشيء والشيء الآخر ، وعزة هي السعادة والتعاسة والانسجام والانفصام والقرب والفراق وحالة تترجح بين مدّ وجزر والشاعر ملقى على غواربها .

واذا ما اسقطنا من هذه القصيدة الابيات الاربعة الاولى التي سجد فيها لوثن التقليد فاننا نقع على تجربة متكاملة من معاناة الحب . ومن سراب السعادة ويقينها ومن نزوح اللحظات وتعفي الزمن وموت الحياة وبعثها والانشطار الداخلي بين قطبي الوجود . اما العبارة ، فهي غالباً متآلفة ترقّ حتى النغـم المحض وتحلولك وتتجهم في مواضع ولا تتدنى او تتياسر كعبارة جميـل وقيس . ذلك ان كثيّراً كان من اصحاب العنت والتشدد ، يحمل ذاته محمل الجد ، والتهلهل والتراخي في متن العبارة يسيئان الى كرامته وهيبته وعنجهيته . وطبيعة العبارة التي نسجها هي من طبيعة نفسه الشديدة الحرص والتصون . ومع ذلك ، فانه يضعنا في اجواء مـن الشعر الذي يطوف حوله جنـاح الاسطورة والرموز والرؤى التقوية والتشبيه النائي المستحضر من عوالم جميلة . ولا بدع في ذلك كله فقد كان كثيّر من الذين يؤمنون بالتناسخ والرجعـة وهذا الايمان الروحي مكنه من الاستيلاء على لحظات لم يقدر لسواه ان يلم بها .

## نموذج من الغزل لجميل بن معمر

هو جميل بن معمر من بني عذرة . ولد في وادي القرى بالحجاز وكانت اسرته غنية وسرية وكان من ذوي النعمة والجمال . لقي بثينة مرة وهي قريبة له ، فأحبها ونظم فيها الشعر ، فجزع اهلها وزوجوها لرجل آخر ، فمضى جميل يهيمُ على وجهه في الفلوات . ينسج قصائد في اللوعة والتذكار والندم والشعور بالقسر والمستحيل . وكان يسعى حيناً بعد حين الى الاتصال بها ، يفلح ويخذل دون ان يبرىء ذلك نفسه من دائها حتى شكاه اهل بثينة الى والي المدينة فهدر دمه . ولقد تسبّب جميل اثر ذلك ونبت به المضاجع وتضاعفت معاناة الحب في نفسه بمعاناة الخوف . ظل يهيم على وجهه حتى توفي في مصر .

« ألا ليتَ ريعـانَ الشبابِ جديدُ ودهراً تَوَلّى ، يا بثينَ ، يعودُ
وأفْنَيْتُ عُمري بانتظاريَ وعدَها وأبليتُ فيها الدهرَ وهو جديدُ
يموتُ الهوى مني اذا مـا لَقيتُها ويحيا ، اذا فارقتُها ، فيعـودُ
يقولون جاهدْ يـا جميلُ بغزوةٍ وأيَّ جهـادٍ غيرهنَّ أريـدُ
لكـل حديثٍ بينهنَّ بشاشةٌ وكل قتيلٍ عندهـنَّ شهيـدُ
عَلِقْتُ الهوى منها وليداً فلم يزلْ الى اليومِ يَنمو حبُّهـا ويزيدُ
فهـل ألقَيَنْ فرداً بثينةَ ليلـةً تجودُ لنا مِنْ وُدِّها ونجـودُ »

انها قصيدة من الوجد والتذكار والشعور باستحالة الاشياء وتزجي العمر في هاويته دون عودة او بعث . ومنذ المطلع تراه يتمنى ان يعود الشباب الاول والزمن المتصرم . وهذه الحسرة التي شغف بها الرومنسيون والتي بكوا فيها الزمن الميت واللحظة الهاربة تجعل من معاناة جميل الواهية رمزاً لشعور الانسان انه قائم في سجن الزمن ولحد اللحظات وان السعادة الماضية تتحول الى نقيض من التعاسة والاستحالة . والحب العذري يتولد في النفس حين تعبر فيها لحظة من النشوة في الحب ، يتخطى الزمن من دونها وهي تقيم ثابتة ، وتتعدل الأشياء وتتبدل وينبري عبرها واقع جديد وتعترض الحوائل وهي مع ذلك تعارض الواقع وتتصدى للزمن وتوقفه عند تلك الهنيهة وهـو يعدو عدوه المضني . وهكذا يغدو لهؤلاء الشعراء زمنان ، على الاقل ، الزمن المادي الواقعي ، وهو الزمن المحيل والذي نتلمسه عبر التغير في الاحداث والاشخاص . والزمن الثاني هو زمن نفسي . يبعث من النفس ومن الذاكرة ومن الحنين ، ويتلون بألوان الشوق والامل واليأس ، وهذا الزمن يدور على ذاته ويتآكل بنفسه ويتحرر من الحتميات الخارجية ومن ضرورات الواقع ، انه زمن وهمي اذا جاز التعبير . والعذري يقيم في كهف ذلك الزمن النفسي المتجدد ، يمضـغ الاحلام والاوهام والاشواق ويبث الذرائع لعالم زال وهو يحسبه ما زال مقيماً. وهكذا فان بثينة زوجت الى امرىء آخر واقامت بكنفه وغدت حليلته . وذلك مانع حريّ ان يقسر الشاعر على النبوّ عن قصده والاذعان لواقع الحياة الجديدة التي سارت اليها بثينة . الا انه ، مع ذلك ، يرفض الواقع الجديد رفضاً نفسياً ويظل يعايش بثينة الاولى التي لم تتزوج ولم تقترن عليه وكأنها في عهدها الاول حين لقيها في المرعى . اوليس في تجربة الحب العذري ذاك صراع مع حتمية الصيرورة والزمن وتمسك بالحرية امـام العوادي المهلكة والشعور بالنزوح والانسياق في لجة الحياة . وفي لحظات يثوب الشاعر الى رشده ويجد انه اقام في غفلة وان ما تنكر له من فعل الزمن والصيرورة قد عدا به وساقه وازجاه

في هوّته وهو يحسب ذاته مقيماً . وهكذا يحس جميـــل ان الانتظار نضاه ، الانتظار اللامجدي وان الثواني التي ينتظر بها عودة الماضي كانت تميل به الى الهرم حتى اوشك الدهر ان يهرم من دونه . وفي ذلك يستحيل الشوق الى نوع من اليأس الذي يفصح عن ذاته بالخيبة من تعثّر الزمن ومن ممانعة الاحداث وانه يهدر عمره هدراً مملقاً .

وتبدو السورة النفسية الداخلية التي يصانعها الشاعر للفتاة من قوله :

يموتُ الهوى مني اذا ما لَقيتها ويحيا ، إذا فارَقتُها ، فَيَـعُودُ

وهذا البيت الذي انثال عليه في صدفة المعاناة دون وعي وتعمد لغايته ، يوحي بأن جميلاً كان يحتضن امرأة اخرى في نفسه ، منسوخة عـــن بثينة الواقعية والتي تزوجت وانجبت . تلك امرأة اولى فتية ، مقبلة ، امرأة حنان ووجد ، أقامها في محراب نفسه فيما انساقت بثينة الثانية الواقعية في تيار الزمن وتآكلت في رحمه وعاشت حياتها . لهذا تراه يدنو منها فيموت الهوى ، وينأى عنها فيحيا الهوى من جديد . ذاك ان بثينة التي لهـــا اهاب والتي تحيا حياة الآخرين وتنتمي انتماءهم ليست بثينة العاطفيـــة ، ليست التي احبها الشاعر وحين يلقاها يحس بغربة اللقاء وتهدم معالم الحلم وتساقط قبابه العالية وتمزقها او تناثرها على اديم الواقع . وهكذا تراه يمضي وفي قلبه بثيناه الاولى ، هالة من الحنان والوهم والحلم والشوق ، يتحسر انها غادرت ولم يعد يقوى على ان يلتقيها هي فعلاً في معالم الوجود . والشاعر بذلك يغدو عبد الماضي ، عبد لحظة مـــن السعادة تولت ولم تتول ، ومـــن الطبيعي ان يشعر ابداً بالغربة والضياع . ذاك انه تخاصم مع الواقع ونزح عنه ورفضه.والواقع ما زال يثوب اليه ويوقظه في لحظات ، فيمتعض من مشاهدة الحقيقة ويتمنع عن الاعتراف بها كي لا يستحيل عمره الى هباء منثور . ففي اعماق التجربة العذرية سعى الى نقض واقع الوجود والسير فيه سيراً معاكساً الى الوراء ، والقنوط مـــن

الحاضر والمستقبل . اوليس ذلك حنيناً الى عالم الفتوة الذي ابدع فيه الرومنسيون وامتنعوا عن التزجي في موكب الزمن . لان القبول بواقع الزمن هو قبول في نهاية المطاف لعبودية الحياة والموت .

وهكذا فان الجهاد الذي ينهد اليه الناس في الغزو وفي تقبل واقع الحياة لا يجد الى نفس جميل سبيلاً . ذاك ان الجهاد هو قبول بالواقـــع وتصارع في سبيله وفي سبيل الاحتفاظ بحياة يرفضها . وليس قوله : « واي جهاد غيرهن اريد » ذا محتوى ديني انما هو ينطوي على مضمون وجــودي ، في رفض الانصياع لطفيليات الحياة والكفاح من اجلها ونيل الرزق بــين احضانها ، وهي تلك الحياة التي ازرت به وسيرته على هواه . وهكذا يظل التنافر والخصام الحاد بين هؤلاء الحالمين وواقع الوجود، هو يقسرهم وهم يرفضونه.وفي النهاية لا يترسب في قاع نفوسهم سوى القنوط والريبة والشعور الدائم بالمزيمة . ولقد تبدلت عليه القيم والمقاييس.فمن يمت حباً وتكرساً للحبيبة وترهباً في محراب ذكراها والوجد اليها فهو الشهيد الفعلي . انه مات في سبيل الحب ونقول انه مات في سبيل التشبث بتلابيب الزمن ومنعه من النزوح والهروب واحداث التبدل نحو الهاوية . والاستشهاد في سبيل الحب قد يرد في باب الغلو الذي لزمه الشعراء منذ عهدهم الاول .

الا ان جميلاً لا يورده في ذلك السياق . ذاك انه يعتقد ان الحب هو غاية الوجود وتلك الغاية القصوى حرية ان يموت الانسان من دونها . واذا تعفى الحب من الحياة ، فان الوحشة تعروها وكذلك الغربة ويمضي الانسان وهو يعدو على صدر الحياة ، فاقد العزاء والرغبة في العيش . وقوله انه علقها وليداً وما زال حبها ينمو الى الآن ويزيد يفصح عن تشبث الشاعر وسواه من رعيله بالطفولة وانهم لبثوا اطفالاً ، يعوزهم الحنان في المرأة وان الحياة انتهرتهم وازجتهم ، فصدوا عنها هرباً من قسوتها وجمودهـــا . وهكذا تنسلسل المعطيات في نفس هؤلاء حتى ليخيل الينا انهم يحنّون عبر ذلك الى الرحم والى

حضن الامومة وانهم من الهلعين امام جبروت الحياة وتحجر الواقع وصموده امام رغباتهم ونزواتهم .

اما عبارة القصيدة فهي العبارة الوجدانية الدانية المتناول ، تقوم على الالفاظ العاطفية التي لا تجهم ولا عسر فيها . وقد تجسمت الانفعالات بالافكار العاطفية وندرت الصورة القصية والمثقفة لان هؤلاء لم يكونوا من اصحاب الصنعة ومن عبيد العمل الشعري البريء الخالص من شوائبه . وثقافتهم الفنية لم تكن تؤهلهم الى شيء من ذلك وانما هي حالات تنثال عليهم فيعبرون عنها بأقرب متناول ، يشفع بهم الصدق اكثر من العمق والله اعلم .

# النثر في رسائل عبد الحميد

## مقـــدمة

## بين الشعر والنثر

يرتبط الأدب ارتباطاً وثيقاً بالنفس والبيئة ، ويتخذ خصائصه من خصائصها ؛ ومـــع انه يهدف الى غاية في ذاته ، فإن تجربته لا تصفو ولا تتكامل ، إلا إذا صدرت عن الأحوال التي يُعانيها الفرد في تنازعه لبقائـــه وتحقيقه لذاته . فالأدب هو تلبية لحاجة حيوية ولرغبة النفس في ان تُفصح عن ذاتها للآخرين . لهذا ، فان طبيعة النفس تطبع الأدب ، وتتسرب مـــن الأديب الى أثره . فلا بدع ان يظهر الشعر في عالم الأدب قبـــل النثر ، لأن النفس البدائيّة تُعاني الوجود وتشعر به ، عبر غلالة من الوهم تبلغ ، غالباً ، حدّ الاسطورة ، بحيث يحلُّ اليقين النفسي الشعوري ، من دون اليقين العقلي. فالعقل هو ربيب الحضارة ، يتولّد من ارتداد النفس على ذاتها وعلى العالم الخارجي ، لتوضحه أو توضح ذاتها ، وعلاقتها به أو علاقته بها . أما الشعر ، فهو تعبير عـــن النفس ، عندما تقع تحت وطأة الشعور الغامض ، وقبل أن يتحوّلَ الى فكرة ، وقبـــل ان ينفذ الى العالم الخارجي في حدود الأرقـــام والأحجام والمقاييس ، وقبل ان ينقشع ضباب الوهم والاسطورة الذي يجسّد توقّد الخيال والشعور ، فيما فوق الواقع . وبقدر ما تتعفّى ظلال الأشياء

لتبين خطوطها ، وبقدر ما تنقشع ظلمة النفس لتسطع أضواء العقل ، بقدر ذلك تتحوّل التجربة الأدبية من الشعر الى النثر . وبينما كان الشعر تعبيراً عن عالم مشوّش ، كثير الاختلال ، تتغلب فيه اللحظة النفسيّة الهاربة على المطلق الثابت الرتيب ، أصبح النثر تعبيراً عن عالم واضح القسمات والملامح ، ينظر الينا بعين ثابتة ؛ إنه عالم المنطق والعقل والتجريد والتحديد والوصف والتقرير والسّرد ؛ وبينما كانت الذات والموضوع شيئاً واحداً في الشعر ، انفصلت الذات عن الموضوع في النثر ، وأخذت تنظر اليه وتراقبه وتقرّر ما تلتقطه فيه الحواسّ وما يفهمه العقل وما يشعر به القلب ، أحياناً . الشعر تعبير عن الوجود الروحي والخيالي ، أما النثر فيعبّر عن الوجود المادّي العقلي . الأول يصدر عن وجود بالقوّة النفسيّة والثاني عن وجود بالفعل الواقعي .

ومهما يكن ، فإن ما يقع من النفس تحت وطأة العقل الواعي تجري عليه أحكام النثر ، ويتحوّل الى أفكار ، وما يقع من النفس تحت وطأة الشعور الذي يتحوّل الى صورة ، من خلال الخيال ، يكون مادّة للشعر . لهذا ، فان النثر يسيغ السّرد والتحليل ويعنى بالحوادث ، ممّا لا تتمثله ولا تسيغه التجربة الشعرية .

ومع ذلك ، فان التعمق في بحث الفرق بين الشعر والنثر ، يرينا ان ثمّة نوعاً من النثر الجمالي الذي لا يقتصر على التعبير عن المعنى تعبيراً علمياً وعقلياً ، بل يُعنى بتعميقه والايحاء به من خلال الظلال النفسيّة وهذا النوع من النثر يتقرب إلى الشّعر ، وإن لم يكن شعراً .

### تولّد النثر من الشعر :

ومهما يكن ، فان النثر يتولّد من رحم الشعر بنوع من التطور المرتبط بنفسية الفرد والمجتمع . وأقرب فصائل النثر الى الشعر هي الخطابة ، كما نشهد عند الإغريق والعرب الجاهليين . وذلك ان الخطابة تمثل المرحلة التي شرع

يخضع فيها الأدب للحاجات المعيشية ، والواقع الخارجي وتنازع البقاء بشكل عنيف . فهي نوع من الأدب الذي يهدف ويلتزم ، ويصدر الى الآخرين ، معبّراً عن انفعال شبيه بالانفعال الشعري بأساليب ينتمي معظمها الى النثر . الانفعال الشعريّ الحقّ يفرض نفسه على العالم الخارجيّ ويذيبه في ذاته ويُخضعه لمنطقه الخاص . أما في الخطابة ، فان العالم الخارجي يفرض ذاته ، غالباً ، على الانفعال ويُخضعهُ لحدوده ومقاييسه . وبينما كان الشعر يؤثّر بشدّة استغراق الانفعال في ذاته وحلولِه في العالم الخارجيّ ، من دون ان يعمد للأدلة والبراهين والأمثال والمقاييس ، نرى الانفعال الخطابي يقع تحت وطأتها ، جميعاً ، معتمداً الأدلة التي يعتمدها النثر . عـلى انه ثمّة فرق بين الأدلة النثرية والأدلة الخطابية إذ تبدو هذه الأخيرة عقليّة في ظاهرها ، بينا هي عاطفيّة في جوهرها .

### ترجح الأدب بين الشعر والنثر :

ويمكن ان نتمثّل على تطور النثر الخطابي من الشعر بخطبة قسّ بن ساعدة الأيادي حيث يقول :

أيُّها النّاس

إسْمَعُـوا ، وَعُـوا ؛

أنْظُـرُوا ، واذْكُرُوا ؛

مَن عاشَ مَاتَ ، وَمَن ماتَ فاتَ ،

وكلُّ ما هُو آتٍ آتْ !

ليـل داجْ ، ونَهار ساجْ ،

وسماءٌ ذاتُ أبراجْ .

ألا إنّ أبلغَ العظات السيرُ في الفَلَوات ،
والنظَرُ الى محلّ الأموات !

انّ في السَماء لَخبَرا ! وانّ في الأرضِ لَعبَرا !
مالي أرى النّاسَ يَذهَبون ، فـــــلا يرجعـــــون ؟
أرضوا هناك بالمَقام فأقامـــوا ؟ أم تُركـــوا فَنامُـــــوا ؟
يا مَعْشَرَ أياد ،
أين الآباءُ والأجـــداد ؟ وأين المريضُ والعُـــــواد ؟
وأين الفراعنة الشداد ؟
أينَ مَنْ بَنى وشَيّد ؟ وزَخْـــرَفَ ونَجّـــــد ؟
وغرّه المالُ والوَلَد؟
أينَ مَنْ طَغى وبَغى ؟ وجَمَـــــعَ فأوْعَـــــى ؟
وقال : أنا ربّكم الأعلى ؟
ألم يكونوا أكثرَ منكم أموالا ؟ وأطـــولَ منكم آجـــالا
في الذّاهبينَ الأوّلينَ من القُرونِ لنا بصائرْ .
ورَأيْتُ قَومي نَحوها تمضي الأصاغرُ والأكابر
لا يرجعُ الماضي إليّ ، ولا من الباقين غابر
أيقَنتُ أني ، لا محالَةَ ، حيث صار القَومُ صائرا

ولئن لم تستقم هذه الخطبة على وزن وقافية ، وفقاً لمفهوم الشعر ، فإنّ جُملَها تنطوي على شبه روي خاص بها ، يعوّض عن القافية ويُعطي إيقاعها ويؤثّرُ تأثيرها . وهي ، كذلك ، تميل في مستهلّها الى نوع من التقرير والتعميم اللذين يظهران سِمَةَ النثر بوضوح ، ثم تنزع الى التصوير بدلاً من التقرير ، منتقلة من حدود الفكر الى حدود الخيال الحسّي ومنتهيةً بأبياتٍ

تقترب اقتراباً تاماً الى الشعر الموزون . لقد ابتدأ الخطيب ناثراً وانتهى شاعراً، أو أنه ألم بالاثنين معاً ، في حالة واحدة وأسلوب واحد ، دون تمايز ، لأن الأنواع الأدبية لا تتمايز إلا في عهود الاستقرار ، عندما يحاول الانسان ان يفهم الأشياء ويقرر نواميسها ، بعد ان كان يعانيها معاناة ويتصرف بهما تصرفاً .

وذلك يسوقنا الى الاعتقاد بان النثر الخطابي بدأ يظهر ويتكامل عندما شرع الإنسان يعنى عناية ايجابية بالآخرين ، هادفاً الى غاية نفعيـة ، اجتماعيّة أو أخلاقية أو سياسيّة أو دينيّة . وهـذه الغاية تخضع الفن لضرورات العالم الواقعي . فالشعر الصِّرف الخالص لا يتعدّى ذاته والغاية الجماليّة التي تتلمس الحقائق النّائية فيما وراء الحجب ، اما النثر فينزع الى العالم المادي والمعنوي ، خارج الذات .

* * *

وهكذا يبدو ان النثر لم يظهر الا كرَدِيف للشعر ، في الأدب العربي ، يتخذ انفعاله وايقاعه ونبرته ، ممّا يتفق والحضارة الجاهلية التي تميل الى البساطة . فالنثر الواعي الصرف ، لا ينشأ إلا فيما تتعقد الحضارة ويضطر الانسان للتوسّل باسلوب واقعي موضوعي يعبر عن حقيقة التعقيد الذي يشعر به الانسان .

### النثر الاسلامي :

ولم يكد يطل العصر الإسلامي ، حتّى ازدادت الحضارة تعقداً وتنوّعاً ، دون أن يتحوّل المسلمون عن طبيعة البداوة إذ نعموا بالاستقرار من الخارج ولم يكتسبوا فضائله النفسيّة . ونحن نعلم ان النثر يتولد في العهود المتقدّمة ، عندما يسعى الانسان للنزوع من الجزء الخاص الى الكلّ العام . ومن الأشياء الى نواميسها ومن الفوضى والصدفة والاتفاق الى التنظيم والتخطيط . ولئن

عرف المسلمون الأولون شيئاً من ذلك ، فان طبيعتهم لبثت طبيعـــة ماديّة إنفعالية ، لقرب عهدهم بالجاهلية ولضعف تمرّسهم بالعلـــوم والمنطق والرياضيات ، وما الى ذلك مما يعبر فيه الانسان عن حركات الوعي وخطوطه ومظاهره . النثر ينشأ في عصور العقل والعلم ، والمسلمون الأول كانوا في عصر ديني متخضرم ، يقبلون على وليمة الحضارة التي انفتحوا عليها بدهشة وإثارة . لهذا ظلّت تجاربهم تعبر عن ذاتها في حدود الشعر والخطابة التي تماثله في روحها ، ولم يعرفوا العبارة النثرية المباشرة التي تقتصر غايتها عـــلى النفع والاخبار والسّرد والتقرير وحسب .

وقد اشتدّت الخطابة الى جنب الشعر ، لشدّة تسعّر الأحقاد والضغائن وانقسام المسلمين انقساماً دينياً سياسياً . وسوف نرى ان خطب الائمة ، فضلاً عن الولاة ، كانت تمتاز بروح البلاغة الشعرية ، إذ قلّما عبّروا بالفكرة من دون الصورة ، وقلما شطروا الى العبارة النثرية التي تخضع للمعنى المباشر ، دون تزويق وتنميق .

## تأثير القرآن :

وان كان القرآن يمثّل ظاهرة جديدة أثّرت تأثيراً عظيماً في اتجاه النثر ، لا قبل لنا بدرسه كأثر فني لصفته الدينية الخاصة ، وانما نكتفي بالإشارة الى ان اسلوبه ، وبخاصّة في الآيات المكيّة ، يفوق النثر والشعر ، جميعاً ، متخطياً عمود الأدب العربي ، وحالاً في تجارب نفسيّة وفنيّة قلما أدركها الإنسان . وهو ، من هذا القبيل ، ليس شعراً وليس نثراً ، مع ان جوهر اسلوبه شعر ، كما نرى في مثل الآية التالية : « واخْفِضْ لَهُمَا جَنَاحَ الذُلِّ من رَحْمَةٍ ، وَقُلْ ربِّ إرْحَمْهُمَا كَمَا ربَّيَاني صَغيراً »[1] . فهذه الآية تعبّر عمّا هو

١ – الآية ٢٣ من سورة الاسراء .

اصفى من روح الشعر ، إذ أجيز لنا تقييمُها ، لان صورة جناح الذّل حلّت وتجسّدت فيما فوق العقل والإدراك . وإذا أضفنا اليها ذلك الإيقاع الموسيقي الذي يفيض من الحروف والألفاظ وتوقيع العبارة بأسلوب نفسي عميق ، تبيّن لنا أنها تنطوي على نوع من الاشراقات التي تذيب العقــل وتصهره وتتجاوزه الى العالم الذي تكون فيه الحقائق أنغاماً ورؤى عارية ، في عدنها الروحي الأوّل ، قبل ان تفقده وتدخل في طينة الفكر والحواس .

والقرآن يطل إلى أبعاد لا قِبَل للشعراء بإدراكها ، ويميل ، أحيــاناً أخرى ، الى آيات لا تعدو في شكلها وجوهرها النثر . وقد كان تأثيره على النثر أظهر منه على الشعر ، إذ أن الآيات القرآنيّة لا تتفق مع تقليد العبارة والصورة والمعنى في الشعر العربي . والقرآن لم يوفق في نقل الشعر العربي من بيئته المتشبعة بروح الماديّة الصحراوية الى عالم روحي ، يَسْقط فيه برقع الأشياء بثقلها الترابي . وقــد كان تأثير القرآن عظيماً في الدين والأخلاق والسياسة ، لكنه وقف دون حدود الشعر ، إذ ظلّ الشِّعر العربي وثنياً في روحه ، يشخص أمام المادّة والواقع ويذعن لهما . قبل الإسلام كان الإله حجراً ، فحوّله الاسلام الى فكرة وروح ، أمّا في الشِّعر ، فظلّ الوثن على تحجُّره ، ولم يكد الشاعر العربي يدرك ان الوجود الحسّي والمادّي هو وجود زائف يُخفي وراءه الوجود الحقيقي .

ولئن لم يكن القرآن ذا تأثير عميق على الشعر ، فقد أثّر على تطوّر النثر وطبعه بطابعه وخاصّة في الخطابة ورسائل الدواوين كما نراها عند عبد الحميد الكاتب .

# عبد الحميد الكاتب

## أصله ونسبه :

هو عبد الحميد بن يحيى ، مولى العلاء بن وَهَب العامري . اختُلِفَ في نَسَبِه ويرجَّح ان والده فارسي ، وليس عربياً . قيل إنه كان خاملاً فنبغ في الكتابة . وقد لبث يكتب لعبد الملك حتى آخر ملكه ، بعد ان تخرَّج على سالم بن عبد الله مولى هشام بن عبد الملك الذي كان يحسن اليونانيَّة . ولم يشتهر عبد الحميد الا بكتابته لمروان بن محمَّد ، وقد قتل بقتله .

## نموذج : رسالة أثر هربه

أمَّا بَعد ، فإنَّ الله تعالى ، جعلَ الدُّنيا محفوفَــةً بالكُرَه والسرور ، وجعلَ فيها أقساماً مختلفة بين أهلها . فمَن درَّت له بحلاوتها ، وساعده الحظُّ فيها ، سكنَ اليها ورَضيَ بها ، وأقامَ عليها . ومَن قرَصتْهُ بأظفارها ، وعضَّته بأنيابها ، قَلاها نافراً عنها ، وذمَّها ساخطاً عليها ، وشكاها مستَزيداً لها ؛ وقد كانت أذاقَتْنَا أفاويقَ استحليناها ، ثمَّ جَمَحَتْ بنــا نافرةً ، ورَمَحَتْنا مُوَلّية ، فمَلُحَ عذْبُها ، وخَشُنَ لِيِّنُها ، فأبعدَتْنا عــن الأوطان وفرَّقتنا عن الإخوان . فالدَّار نازحة والطَّيرُ بارحة ؛ وقد كتبت والأيَّام تزيدُنا منكُم بُعداً ، وإليكم صبابَةً ووجداً ، فإن تَمَّ البليَّة إلى أقصى مُدَّتها ، يكن آخر العَهد بكُم وبنا ، وإن يَلْحَقْنا ظِفْر جارح من

اظفار من يليكم نرجع إليكم بذل الإسار ، والذل شر جار . نسأل الله الذي يعز من يشاء ، ويذل من يشاء ، أن يهب لنا ولكم الفئة جامعة ، في دار آمنة ، تجمع سلامة الأديان والأبدان ، فإنه رب العالمين وأرحم الراحمين .

**طبيعة أسلوبه :**

من ينظر في طبيعة هذه الرسالة يرى أنها تعتمد التصوير اكثر مما تعتمد التقرير ، وان الصورة تهدف فيها إلى غاية بديعية خاصة ، تكرر المعنى ، تسمو به ، حيناً ، وتسف حيناً آخر ، وفقاً لصدفة العبارة واتفاقها : « من درت له بحلاوتها وساعده الحظ فيها ، ركن إليها ورضي بها ، وأقام عليها» وهذه المعاني تتقارب وتتابع ، دون ان يكون ، ثمة ، ضرورة داخلية لها ؛ فالمعنى اللاحق لا يغالي بالمعنى السابق ولا يضفي عليه ظلالاً ، ويكاد لا يفسره او يجلوه ، وإنما يكرره تكراراً ، مغيراً مظهره ، دون جوهره . وثمة من يزعمون أن عبد الحميد تأثر بالنثر اليوناني وخبر المنطق ، فجاءت عبارته موقعة ، مقسمة ، ذات دربة قياسية دقيقة . ومن ينظر في طبيعة هذه الرسالة ، يرى أن الحس المنطقي واه ، ضعيف ، لأن المنطق يؤدي الى التماسك والتوالد ، بحيث يتعذر علينا ان نسقط جزءاً من العبارة دون أن ان تختل نسبتها ويستحيل معناها ، كما أن العبارة المنطقية تكون ملزمة بالتسلسل والتدرج ، فلا يحل ما تأخر محل ما تقدم او ما تقدم محل ما يتأخر ؛ أما عبارة هذه الرسالة فتبدو قلقة مترجحة ، يجري فيها التفكير دون ترابط أو توحد ، فلا ضير في ان نعبث بنظامها دون أن يتعذر المعنى ، كما نرى في قوله : « من ساعده الحظ فيها ودرت له بحلاوتها رضي بها وسكن اليها وأقام عليها » .

وهذه الظاهرة تسوقنا إلى الاعتقاد بأن النثر لم يخرج بعد من رحم الشعر

ويتحرّ التعبير عن مُشكاة او قضية متلاحقة متطورة بعضاً من بعض ، وإنما لبث يجري على تقْميش الخواطر والافكار وتَسقُّطها تسقّطاً ، والعَبْث بها عبثاً ؛ ولعلّ هذا التكرار يدلّ على سعيه للاطالة دون ان تمدّه المعاني ويقوى على التجديد والتوليد ، فأطال بالتكرار ، وأثّر بالايقاع ، مازجـاً الغاية الشعرية بالغاية النثرية . وهذا ما يفسّر لنا اعتماده على الحال كقوله : قلاها نافراً عنها ، وذمّها ساخطاً عليها ، وشكاها مستزيداً لها ... ثم جَمَحَت بنا نافرةً ، ورمحتْنا مولّيةً » . ويرى طه حسين ، أنّ اكثاره من الحال تحدّر إليه من اليونانية ، وأنه أفاده من استاذه سالم بن عبد الله ؛ الواقع أن استعمال الحال هو خاصة من خصائص النثر ، لأن الحال تهدف إلى الإبانة والتحديد والتفسير ، مما يتفق وروح النثر . إلا أن عبد الحميد لم يتوسل بها تفسيراً للمعنى واستيفاءً لحاجة داخليّة ، وانما كواسطة للايقاع والتنميق والترصيع ، لان الحال تكون ، دائماً ، منصوبة ، ذات إيقاع متشابه لأنها شبه رويّ .

## الاستعارة والتكرار :

ومن خصائص هذه القطعة الإسراف في اعتماد الاستعارات التي تختلف شكلاً ، وتتفق معنى . وهذه الاستعارات ، قلما ظهرت في النثر الجاهلي ، حيث غلب التقرير والتشبيه . والاستعارة تقتضي حضارة وقدرة على التجريد وتصوّر المعاني والوصول الى نتائجها من دون أسبابها بعد أن تسقط أحد طرفي التشبيه . على أن الاستعارة قد تختلف في النثر عنها في الشعر . وهي لا تَردُ في الأول إلا كمظهر من مظاهر الصّنعة . بينما ترد في العبارة الشعرية كنتيجة لانتصار المنطق الشعوري على المنطق العقلي . الاستعارة في النثر دلالة عـلى ترويض العبارة وتثقيف الأفكار والعبث بها ، لأن الاستعارة الفنيّة لا تستقيم إلا إذا قُدّر لها خيال مبدع ، خالق ، يصدر عـن حتمية الشعور واشراق الحدس . أما الاستعارة النثرية فتتوسّل بالحيَل الذهنيّة والفكريّة لتعمية المعنى

وتعقيده ، دون أن تُضفي عليه عمقاً ، لهذا نرى ان الاستعارات في هذا النص هي استعارات ذهنيّة ، لا تنهض إلى ما فوق الأشياء . فلو نظرنا الى مثـــل قوله : « ثم شمست عنّا نافرة ، واعرضت عنا متنكرة ورمحتنا مولية » لرأينا ان هذه العبارات تنطوي على استعارات مشبعة بالمخادعة ، تُوهم بجدّة المعنى وبكارته ، بينا يكون ، في الواقع ، هَرِماً مطروقاً . وهي لا تدل على الخلق بقدر ما تدل على العجز عنه . والمقطوعة ، جميعاً ، لا تعدو ان تكون أفكاراً مكرورة ، قريبة المتناول ، وقد أخرجها الكاتب بحلّة بيانيّة جديدة ، وألحّ وأطنب في ذائقته الخطابيّة التي تؤخذ بجدّة الألوان والأصباغ ، وتغوى بالعبارة كغاية بذاتها والايقاع المتولد من التوازن بين الألفاظ في الجملة الواحدة والتقسيم والتنوين . فالنثر لم يبلغ بعـــد أشدّه ، بل مـــا برحت تطغى عليه خصائص الشعر .

## النثر بين المنفعة والمتعة :

ومهما يكن ، فان النثر يهدف الى غاية خارجية ، الى منفعة ، أمـــا عبد الحميد فقد هدف الى المتعة والايحاء كغاية بذاتهما ، وغدا المعنى ذريعة لإظهار براعته الانشائية . ولئن قيل ان عبد الحميد هو أول من فكّ رقاب الشعر ، فان رسائله تدلنا على أنه خطا خطوة أخرجت الشعر مـــن ذاته وبدأت تعنى ببعض مظاهر الواقع ، لكنها ظلّت ، مع ذلك ، هجينة ، لا هي نثر ولا هي شعر ، تخضع للاسلوب النثري في التقسيم والبينات ، وتقترب من الشعر في اعتماد الصورة أكثر من الفكرة ، وفي إحاطة العبارة بالنغم والإيقاع وتوشيتها بالاستعارات . فعبد الحميد حاول أن يروّض الشعر ويخرج النثر منه ، لكنه لم يوفّق الى ذلك لان العصر الأموي كان عصر خطابة ولم يكن عصر عقـــل

وفلسفة . أما ما نشهده في عبارته من بديع ، فهو متولد من حضارة العصر ، حيث أسرف الولاة والأمراء والخلفاء في ترصيع الأبنية وزخرفتها ، فانتقل الزخرف من فن العمارة الى فن الأدب لأن الأدب يتأثر ببيئة الأديب . ولعل النثر الواضح المعالم لم يظهر إلا في كتب ابن المقفع في العصر العباسي ، ثم تبلور في نثر الجاحظ ومن اليه .

# الخطابة

## نموذج من خطب زياد بن أبيه

## الخطبة البتراء

**نبذة في سيرته :**

هو زياد بن أبيه وهو ابن سميّة لأنه لم يكن له أب شرعي . قيل انه ولد في السنة الاولى الهجرية . ولقد عرف زياد بالدهاء والشدة والحزم ، منذ طفولته . فلما شبّ استكتبه أبو موسى الاشعري كما ان عمر كان يعهد اليه بكثير من المهمات ، وما لبث ان استثار اعجاب الناس بفصاحته وحسن درايته حتى قيل ان عمرو بن العاص ، لما شاهده قال : « لله درّ هذا الغلام ، لو كان قرشياً لساق الناس بعصاه » . وقد كان ابو سفيان حاضراً ، فقال : « اني اعرف اباه » فقال عمر «من» قال : «أنا هو » .

كان زياد في مستهل حياته يشايع علياً ، وقد عين من قبله ليخمد ثورة فارس ، فساء ذلك معاوية وهدّده بالقتل . الا ان الاحوال تطورت فيما بعد ، وتقرب زياد من معاوية ، حتى اضطر أخيراً الى ان يستلحقه بنسبه ، وذلك ان معاوية كان يحاول ، أبداً ، ان يجمع الأمويين على مبايعة ابنه يريد ولاية العهد . وكان هؤلاء ، يفتقون بشتى الاعذار ليتنصلوا من هذه المبايعة . فعمد معاوية في دهائه الى استلحاق زياد بنسبه ، بعد ان اقام على ذلك اثنين من الشهود ، وما عتم ان استدعى الامويين . وأعلن لهم أنه قرر ان يكتب

ولاية العهد لزياد ، فصعق هؤلاء ، وقالوا : « الف يزيد ولا زياد » . وهكذا تمت البيعة لابنه . الا ان الخليفة ، في الواقع ، لم يستلحق زياداً بنسبه لهذه الغاية وانما اراد ان يفيد من حنكته وحسن درايته للأمور . وقد عينه والياً على البصرة ، فضلاً عن خراسان وسجستان . وقد كانت البصرة فيما وفد اليها مسرفة بالفسق والفساد ، كما ان الدعوات المناوئة للأمويين مستفحلة ؛ فعمد الى القسوة والرهبة . فاستقام أمرها حتى قيل : « إن الشيء كان يسقط من يد الرجل او المرأة ، فما تمدُّ اليه يد ، حتى يعود صاحبه ، فيجده في مكانه ، فيأخذه . »

خطبه : لئن شهر زياد بالدهاء والقسوة السياسيين ، فإنه قد شهر في خطبه بالبلاغة ، شأنه في ذلك شأن اكثر الولاة والخلفاء الأمويين . وليس ثمة متّسع من المجال لكي نلم بالخطب التي نفذت الينا عنه في كتب الادب وانما نكتفي بأن نتولى تحليل خطبة البتراء التي قالها ، عندما ولي على البصرة ، متخذين منها نموذجاً لخطبه :

أمَّا بعد ، فان الجهالةَ الجهـلاء ، والضلالة العميـاء ، والغيّ [١] الموفي [٢] بأهله على النار ، ما فيه سفهاؤكم ، ويشتمل عليه حلماؤكم من الامور العظام ينبت فيها الصغير ، ولا يتحاشى عنها الكبير . كأنكم لم تقرأوا كتاب الله ، ولم تسمعوا ما أعدّ الله من الثواب [٣] الكريم لأهل طاعته ، والعذاب الأليم لأهـل معصيته ؛ في الزمن السرمـديّ [٥] الذي لا يزول . أتكونون كمـن طرّفَت عينيه الدنيا [٦] ، وسدّت مسامعَه الشهوات ، واختار الفانية على

---

١ – الغي : الضلال .
٢ – الموفي : المشرف .
٣ – الثواب الجزاء على اعمال الخير .
٤ – المعصية : الزلة .
٥ – السرمدي : الازلي الابدي .
٦ – طرفت عينيه الدنيا . طمحت عيناه الى الدنيا وزخرفها فشغلتا عن الآخرة .

الباقية ، ولا تذكرون انكم احدثتم في الاسلام الحدث الذي لم تُسبقوا اليه ، من ترككم الضعيف يقهر ويؤخذ ماله ، والضعيفة المسلوبة في النهار المبصر ، والعددُ غير قليـــل . ألم يكن منكم نُهاة [1] تمنع الغُواة [2] عن دلَج الليـــل [3] وغارة النهار ؟! قرّبتم القرابة وباعدتم الدين . تعتذرون بغير العذر وتغضّون على المختلس . كل امرىء منكم يذُبّ [4] عن سفيهه ، صنيعَ من لا يخاف عاقبة ولا يرجو مَعاداً [5] . ما انتم بالحلماء ولقد اتّبعتم السفهاء ، فلم يزل بكم ما ترون من قيامكم دونهم حتى انتهكوا حُرَم الاسلام ، ثم اطرقوا وراءكم كنوساً في مكانس الرِّيَب [6] . حرام عليَّ الطعامُ والشراب حتى اسوّيها بالارض هدماً وإحراقاً ! إني رأيت آخر هذا الأمر لا يصلح الا بمـــا صلُح به أوّله : لين في غير ضعف ، وشدّة في غير عنف . واني أقسم بالله لآخذنَّ الوليَّ بالمولى [7] ، والمقيم بالظاعـــن [8] ، والمقبل بالمدبر ، والمطيـــع بالعاصي ، والصحيح بالسقيم ، حتى يلقى الرجل منكم اخاه فيقول : « انج سعد ، فقد هلك سُعيد ، أو [9] تستقيمَ قناتكم » . انَّ كذبة الأمير بلقاء مشهورة ، فإذا تعلقتم عليَّ بكذبة فقد حلّت لكم معصيتي ، فاذا سمعتموها مني فاغتمزوها فيّ ، واعلموا ان عندي امثالها. من نقب منكم عليه [10] فأنا ضامن لما ذهب منه . فاِيايَ ودلجَ الليل ! فاني لا أوتى بمُدلج الا سفكت دمه.

---

١ – النهاة : الزاجرون ، المانعون .

٢ – الغواة : الظالمون .

٣ – دلج الليل : السير فيه .

٤ – يذب : يدافع .

٥ – المعاد : الآخرة .

٦ – الكنوس: المختبئون. المكانس: الملاجىء ، وتكون الوحوش تختبىء فيها. الريب: التهم.

٧ – الولي : السيد . المولى : العبد .

٨ – الظاعن : المسافر .

٩ – او : ناصبة لانها أتت بمعنى : الى أن .

١٠ – نقب عليه : سرقت داره .

وقد أجلتكم في ذلك بمقدار ما يأتي الخبر الكوفة ويرجع اليكم . واياي ودعوى الجاهلية [١] ، فاني لا أجد احداً دعا بها إلا قطعتُ لسانه . وقد أحدثتم أحداثاً لم تكن ، وقد أحدثنا لكل ذنب عقوبة . فمن غرَّق قوماً غرَّقناه ، ومن أحرق قوماً أحرقناه ، ومن نقب بيتاً نقبنا عن قلبه ، ومن نبش قبراً دفناه فيه حياً فكفوا عني أيديكم وألسنتكم أكفف عنكم يدي ولساني . ولا تظهر من احد منكم ريبة بخلاف ما عليه عامتكم الا ضربت عنقه . وقد كانت بيني وبين أقوام إحَن [٢] فجعلت ذلك دَبْرَ [٣] أذُني وتحت قدمي . فمن كان منكم محسناً فليَزْدَدْ إحساناً ، ومن كان منكم مسيئاً فلينزع عن إساءته . إني لو علمت ان أحدكم قد قتله السل من بغضي لم اكشف له قناعاً ، ولم أهتك [٤] له ستراً ، حتى يُبدي لي صفحته [٥] . فإذا فعل ذلك لم أناظره . فاستأنفوا أموركم وأعينوا عليَّ انفسكم ، فربَّ مبتئس بقدومنا سيُسرُّ ومسرور بقدومنا سيبتئس . أيُّها الناس ، إنَّا اصبحنا لكم ساسة وعنكم ذادة ، نسوسكم بسلطان الله الذي أعطانا ، ونذود عنكم بفيء الله الذي خوَّلنا ، فلنا عليكم السمع والطاعة فيما احببنا ، ولكم علينا العدل فيما ولّينا ، فاستوجبوا عدلنا وفيئنا بمناصحتكم لنا . واعلموا اني مهما قصَّرت عنه ، فلن أقصِّر عن ثلاث : لست محتجباً عن طلب حاجة منكم ، ولو أتاني طارقاً بليل ، ولا حابساً عطاء ولا رزقاً عن إبَّانه ، ولا مجمِّراً لكم بعثاً . وايم الله ، إن لي فيكم لصرعى كثيرة ، فليحذر كل امرىء منكم ان يكون من صرعاي » .

ايجاز المضمون : استهل زياد بوصف الحالة التي تردى بها أهل البصرة ، بعد ان انصرفوا عن تعاليم الدين ، وسدروا في غيهم لا يتقون فاحشة ولا

---

١ – دعوى الجاهلية : دعوى العصبية والنزق .

٢ – الاحن : الاحقاد .

٣ – دبر : خلف .

٤ – اهتك : اشق .

٥ – يبدي لي صفحته : يكاشفني .

يألون عن منكر . ثم انصرف الى تعداد معاصيهم ، كترك الضعيف وارتياد المواخير ، واحياء العصبية القبلية ، كأنهم لا يرجون معاداً وعقبى في الدين .

بعد هذه المقدمة التي حدد فيها معاصيهم ، رأيناه ينصرف لإعلان العقوبات التي أحدثها لذنوبهم ، وهي تتلخص بالفتك ، دون تمييز بين صالح وطالح ، بين مذنب وبريء ، حتى تستقيم قناتهم ، ويبتعدوا عن المنكر . ثم استطرد الى تأكيد عزمه ، معلناً لهم ان من يتعلق عليه بكذبة فيما يعلنه عليهم ، تحل له معصيته . ولقد دأب على ذكر المعصية والعقاب الذي ألحق بها . فاذا مــا أتي بمدلج ، فانه يسفك دمه ، كما انه لا يؤتى بمن يدعي دعوى الجاهلية وإلا قطع لسانه ، ومن غرق يغرق ، ومن أحرق يحرق ...

ولعل الخطيب استشعر عظم التهديد الذي يحيطهم به ، فأراد أن يوهمهم بالعدل واللين ، فأكد لهم انه يبتعد عن الاحقاد الذاتية ، ويدعوهم الى طاعة بني أمية ، مظهراً وجهاً من وجوه العدل الذي استهل به ، مؤكداً لهم ان له فيهم صرعى كثيرين ، فليحذروا ان يكونوا من صرعاه .

١ – **تمهيد** : وهذه الخطبة تختلف عن سائر الخطب ، أكان ذلك في طبيعة الاسلوب أو في طبيعة الأفكار والآراء التي شخصت فيها . فالخطيب لم يعد يهذي بالأفكار التي تتيسر له ، وانما يعمد الى نوع من التصميم الغامض الذي لا يظهر للسامع ، بالرغم من انه عظيم التأثير على وجدانه . ولعل هذه الخطبة تقترب الى خطبة الامام علي في الجهاد ، فيما استهل بذكر الوقائع لينتهي منها الى النتائج . فكمـــا ان الامام علياً انتقل من ذكر قيمة الجهاد مستطرداً الى وصف الذل الذي أحاط باتباعه ، متخلصاً فيما بعد إلى إظهار نقمته ، نرى ان زياداً استهل ، كذلك ، بالحديث عن واقع أهل البصرة ، متدرجاً الى ذكر العقاب ، منتهياً بالإرشاد والتعليم والنصح . فخطبة زياد اصبحت خطبة شبه منهجيّة ، تتطوّر تطوراً ، وتستنفد على بُلَغ مستوفية وجوه القول ، دون تفكك أو تردد وهذيان .

٢ ــ النقمة : ولئن كان الاسلوب الخطابي يعتمد الغلوّ ، فانه أشد ما يظهر في هذه الخطبة وقد نوشح بكثير من الملاحظات الواقعية التي تضاعف مـــن تأثيره . فهو يستهل بالقول : « اما بعـــد ، فان الجهالة الجهلاء ، والضلالة العمياء، والغيّ الموفي بأهله الى النار ، ما فيه سفهاؤكم ويشتمل عليه حلماؤكم، من الأمور العظام ، ينبت فيها الصغير ولا يتحاشى عنها الكبير » . وقد بدا الخطيب مأخوذاً بالنقمة ، منذ مطلع الخطبة ، لانه تجاوز عن البسملة فضلاً عن سائر الاحاديث الدينية التي دأب الولاة والخلفاء على الاستهلال بها كإحدى سنن الخطب الاسلامية ونتيجة لتوحيد الدين والدولة . وكنّا رأينا ان الامام عليّاً كان أشدّ غيظاً من زياد ، وقد وتّرَ بواليه في عقر داره ، لكنه لم يتخل عن المقدمة الدينية التي كانت تبدو ضرورية ، لتخلع على كلام الخليفة صفة القداسة والتقوى ، وتوحي بأن سلطانه فيه شيء من ارادة الله . ولئن تجاوز زياد عن هذه السنة ، فإن ذلك يدلنا ويوحي بصورة غير مباشرة الى ان الأمويين لم يأخذوا الدين في أعماق وجدانهم بالجد والتقوى اللّذين كان اسلافهم قد أخذوه بهما ، وإنما يهمهم ، في الواقع ، تطبيق الاحكام القرآنية ، بقدر ما يهمهم تنفيذ خططهم السياسية واشاعة الامن بعد ان اوشكت القلاقل ان تودي بمصير الخلافة الأموية .

فزياد يبدو مربّداً ، منذ مطلع الخطبة ، ويتراءى لنا ان ملامحه تظهر ، منذ البداية ، متجهّمة ، كما بدت اسارير الامام علي في نهاية الخطبة . ونكاد نرى ، فيما بعد ، ان الحجاج كان في حالة شبيهة بالحالة التي شهدناها في هذه الخطبة لأنه لم يكد يعرِّف نفسه منذ ان استوى على المنبر ، الا بأنه طلاع الثنايا. وهكذا فان الامام علي بالرغم من انه لم يكن اقل نقمة من هذين الواليين ، ظهر اشد انضباطاً ، وأكثر تقيّداً بأحكام الدين .

والنّقمة تظهر خلال قوله : « ان الجهالة الجهلاء ، والضلالة العمياء » . فالغلوّ الذي شخص في هذه الجملة يدل على ان الالفاظ كانت تتنفس ، في

الواقع ، عن نفس موتورة ، أكلها الحقد على اولئك القوم الذين اسرفوا في خروجهم على الاخلاق . لهذا فهو يكرر معنى الجهل ويضاعفه بتكرار اللفظ واشتقاقه من الصيغ اللغوية التي توحي بالكثرة . ولقد استمر الخطيب في مغالاته فيما ساوى بين الصغير الغرّ والكبير المدرب ، بين السفيه والحليم في الخروج عن نواهي السلطة والارتماء في أحضان الغي . ولقد كان تعظيم ذنبهم وسيلة لتعظيم العقوبة التي سيتهددهم بها .

٣ – **الدين** : ولئن كان زياد قد استهل الخطبة من دون ان يتحدث عن الدين فانه لا يعتم ان يتدارك ذلك ويتولى تصوير مفاسدهم بالنسبة اليه منتهياً الى الاعتقاد بأنهم لبثوا كالكفار الذين لم يسهموا في الاسلام ويبدّلوا من واقع التاريخ ومصير البشر . ولئن كان زياد لم يتمثل بآيات قرآنية في خطبته ، كما دأب الخلفاء والولاة فاننا ، بالرغم من ذلك ، نراه يتبع في اسلوبه ومعانيه روح الآيات القرآنية وتعاليمها فهو إذ يقول « اتكونون كمن طرفت عينه الدنيا وسدّت مسامعه الشهوات واختار الفانية على الباقية » ، يتراءى لنا ان بلاغة زياد كانت مشبعة بالبلاغة القرآنية ، وطبيعة الألفاظ والصور التي شخصت فيه . ولقد اعتمد الخطيب على الدين بأسلوب غير مباشر ، لا يقل في طبيعته عن الاسلوب المباشر من حيث التأثير على نفوس المسلمين .

ونحن إذ نتعمق في الجملة التي أسلفنا ذكرها ، يتحقق لنا ان الخطيب كان يحاول ان يصلح السامعين بالترهيب الديني الذي كان يعتمد الحديث عن النار وما أشبه . ولقد كان الإمام علي قد توسل بهذا الترهيب أيضاً . إلا أن الخطيبين ، جميعاً ، تبينا ، فيما بعد ، أنه لا يكفي وحده ، فعمد الإمام الى اذكاء الشعور بالمذلة والصغار اللذين ادركاهما ، بينما عمد زياد ، كما سنرى ، الى التهديد بالقتل والفتك دون روية او رحمة او هوادة .

ذلك كان أسلوباً عاماً في ذكر معاصيهم ، أما الآن فإننا نراه يلم بتفصيل المعاصي التي دأبوا عليها .

٤ ـ تفصيل المعاصي والعقوبات: وأولى تلك المعاصي الدنس والريبة . فهم يدلفون الى المواخير ويتعاطون اللذائذ المحرمة . فالقوم الذين ضاعت بالنسبة اليهم قيم الشرف وفقدوا الشعور بالحرمة ، انما أصبحوا يحيون حياة شبيهة بحياة البهائم ، لا مثل عليا لديهم ، ولا يسعون الى تحسين ذواتهم فضلاً عن تحسين مجتمعهم . والدليل على ذلك ما استطرد اليه فيما بعد اذ قال أن أهل البصرة افتقدوا النخوة ، وانحلت حمية الشرف فيهم ، حتى أصبحوا يرون المرأة الضعيفة المسلوبة تذلّ وتظلم ، دون ان ينتصروا لها . وهنالك ، أيضاً ، العصبية القبلية ، وهي منذ ذلك الحين ستصبح كالنار المشتعلة ، تكاد لا تطفئها حتى تتأجج من جديد .

ومهما يكن ، فإن المعاصي التي ذكرها الخطيب ، لم تكن لتؤثر في نفوس هؤلاء ، لولا انه أعقبها بتهديد زالت معه حدود الدنيا وابتعد أيما ابتعاد عن ترهيبهم بالنار الآجلة ، وانتضى عليهم سيفاً عاجلاً ، تمثلت لهم فيه الاعناق وهي تقطع ، والدماء وهي تسيل . ولعل الخطيب كان يشعر في قرارته ان عصيان هؤلاء كان أقوى من أن يخضعه بتعاليم التقوى . فالدين لم يكن بالنسبة إليهم ، كما كان لبعض المسلمين ، أيام الدعوة الأولى ، بل كانوا يلتفتون اليه بعين عابرة ، متخطفة ، وينصرفون الى اشباع شهواتهم ، كما كان يفعـــل الجاهليون . ولعل هذا يسوقنا الى القول ان الدين لم يلج الى أعماق وجدان هؤلاء القوم ، بل اقتبسوه ، وسموا به من الخارج ، بينما ظلت تضطرب في نفوسهم الغرائز الجاهلية . لهذا فأننا فيما نُنعم بهذه الخطبة نرى ان المعاني الدينية ، ليست الا وسيلة سلبية ، ضئيلة من الوسائل التي عمد اليها زياد في ردعهم . ويكاد يخيل إلينا اننا لا نتجاوز الحقيقة ، فيما نقول ان القوانين التي استنها زياد ، عبر هذه الخطبة ، هي كالمعاصي التي ذكرت فيها ، أيضاً ، لا تعدو ان تكون مشبعة بروح الجاهلية التي تتوسل بالبطش والفتك والقوة . بينما كان الاسلام يعتمد في اصلاح المسلمين التقوى والتبشير . ويكفي لكي

نتأكد من ذلك ان نقابل بين خطبة زياد هذه وخطبة الوداع التي القاها النبي قبيل موته . لقد استلهم النبيّ في اشتراعه روح الحقيقة ، ونظّم علاقة المسلم بالآخر بالنسبة للتقوى والمحبة ؛ بينما نرى زياداً يدخل على هؤلاء كالفاتح الغريب الذي لا يجمعه بهم الدين والمصير الواحد ، بل كأعداء نفذ الى بلادهم عنوة ، وهو يريد ان يخضعهم بحد السيف . فروح الخطابة الاموية قد اختلفت عن روح الخطابة كما دأبنا على مشاهدتها ايام النبي وايام الخلفاء الراشدين .

**بين عمر وزياد :**

ولقد درج بعض الباحثين على القول ان زياداً تمثل بعمر ، وبالغ باسلوبه في الخطابة ، حتى أدى به ذلك الى ما نشهده في خطبه من ازدباد وارعاد ، وتلمح سيوف وإراقة نجيع . لا شك ان الخليفة عمر كان أشد الخلفاء الراشدين مراساً ، وأبعدهم عن المساومة والمداورة ، لكنه لم يكد يبلغ في أي خطبة من خطبه ما نشهده في خطبة زياد هذه من تجاوز عن روح العدل وابتعاد عن طبيعة الشورى . لقد دخل احد الاعراب على عمر وقال له : « والله لو رأينا فيك اعوجاجاً لقومناه بحد سيوفنا » . وقد تجاوز عمر عن هذا التهديد ، ورأى فيه شيئاً من روح الشورى التي تشرك المسلمين ، جميعاً ، في إقامة الدولة والرقابة على شؤونها ، أما زياد فلم يكد يسمع أحد المسلمين يقول واجفاً : «أنبأنا الله بغير ما قلت » حتى انقضّ عليه ، وأوشك ان يصعقه وأجابه بقوله : «إنّا لا نبلغ فيكم المراد حتى نخوض الباطل اليكم خوضاً » . وقد يكون من الخير ان نقابل بين خطبة زياد ، فيما ولي الولاية ، وخطبة عمر فيما ولي الخلافة . قال عمر « ان الله قد ولاني امركم ، وقد علمت أنفع ما بحضرتكم لكم ؛ وانني اسأل الله ان يعينني عليه ، وان يلهمني العدل في قسمتكم كالذي امرني به واني امروء مسلم وعبد ضعيف الا ما أعان الله عز وجل . فلا يقولن احد منكم عمر تغير منذ ولي . اعقل الحق من نفسي واتقدم وأبين لكم أمري . فأيما رجل كانت له حاجة او مظلمة او عتب علينا فليؤذني . فما انا الا رجل منكم .. »

أين هذه النزعة الديموقراطية التي تعود الى الشعب في كل الامور ، وتتطلب الشورى والمحبة ، من الوعيد الذي كان يقصف في خطب زياد ، مستبيحاً جميع الانظمة والقوانين الاسلامية ، كما كان أهل البصرة يستبيحون جميع فضائل وتعاليم الدين الجديد ؟ . وهكذا ، فان زيـاداً ، كان يشبه عمر في صلابته ، لكنه تجاوز عنه واسرف في الظلم والارهاب .

وإذا ما شخصنا الى دراسة القوانين التي استنّها زياد للاصلاح فاننا نتحقق انها كانت تشتمل على كثير من الاضطراب والتناقض . فهو يعلن في مستهل هذا المقطع من الخطبة انه يريد ان يتبع سنة اللين من غير ضعف ، وشدة في غير عنف . وهذا المبدأ لو تحقق لكان مثلاً أعلى لأسلوب الحكم الديموقراطي ، وربما كان معاوية يحاول ، أبداً ، ان يحقق هـذا المبدأ في حكمه ، الا أن الظروف اضطرته الى تبديله ، متأثراً بالثورات والمعاصي التي اقضت مضجع دولته . الا أن زياداً ، فيما ينتقل من اعلان هذه الجملة الى تفصيلها وتفسيرها ، نراه يتجاوزها ويوشك ان ينساها ، فلا يبقى شيء من اللين والابتعاد عـن العنف ، بل نراه ، وقد انقض على سامعيه بالويل والتهديد والثبور ، مزيلاً الحدود بين البريء والمجرم ، بـين الظالم والمظلوم ، « حتى يسوي البصرة بالارض هدماً واحراقاً » . « واني لا أقسم بالله ، لآخـذن الولي بالمولى ، والمقيم بالظاعن والمقبل بالمدبر والمطيع بالمعاصي » . فأين هذا الطغيان الذي لا يرتدع ، مما ألفناه في التعاليم الاسلامية من دعوة لاحقاق الحق واشاعة المحبة ، واقامة الحدود بين المؤمنين . بل أين هذا القول من المبدأ الذي اعلنه منذ لحظة عندما تحدث عن اللين بغير ضعف والشدة من دون عنف ؟! .

وهكذا يتحقق لنا ان الخطابة ، تأثرت تأثراً جذرياً بواقع السياسة الأموية ، فعنفت وقست ، عندما اشتدت المعارضة واوشكت الدولة عـلى التداعي والزوال .

٦ ـ التأكيد على صدق الوعيد : ولقد اراد زياد ان يحيط السامعين بكل ما

يجعلهم يرهبونه ويتأثرون بقوله . وقد خشي ان يتوهّموا ، ان تهديده ليس إلا وسيلة للارهاب ، وانه لن يصدق فيه وينفذه . لذلك رأيناه يلتفت اليهم ، من جديد ، ويذكرهم ان « كذبة الامير بلقاء » اي ان الناس ، جميعاً : يعرفونها لانه يعلن قوله عليهم كافة ولكي يمعن بالتأكيد ، نراه يحلّ الناس من طاعته اذا تحقق لهم ، فيما بعد ، انه لم يصدق فيما اوعدهم به . وهنا تعود الثورة فتجتاحه من جديد فيذكر لهم أنه سيغرق من أغرق ، ويحرق من أحرق . ولا يتورع من تهديدهم بدفنهم وهم أحياء . وفي هـذا المقطع تبدو الخطبة شديدة التماسك ، تتطور الافكار فيها تطوراً ، ويتبع اللاّحق بالسابق وذلك لأن الخطيب لا يورد افكاراً ، حكميّة ، كما دأب عليه الجاهليون . بل يعالج قضية ويتصدى الى جميع وجوهها .

٧ ـ **الهدوء بعد العاصفة** : الا أن زياداً في حنكته السياسية ، أدرك ان ذلك التعسف قد يثير السامعين ، ويدفعهم الى التمادي بالعصيان شأن كل من يشعر بالظلم . لذا رأينا انه يتنكب عن تلك الجمل والأفكار المدوية المتعسفة ، ويميل الى شيء من اللين الذي كان يتلمح ابداً تحت عبوس اسارير الولاة الامويين كافة . ولقد اراد ان يوحي للسامعين بأنهم ، جميعاً ، مدعوون الى بدايـة جديدة ، متجاوزين عن احقادهـم الماضية ، محاولين ان يتصافوا وينبذوا الشرور . لذلك رأيناه يعالنهم التصافي ، ويؤكد لهم انه تجاوز عن اساءة جميع الذين سبق ان وتروه ، وانه صفح عن احقاده الماضية . فلن ينتقم من أحد لأنه كان ينقم عليه . فعقابه لا يعود الى الماضي بل يقتصر على الاعمال التي سيضطلع بها كل مسلم منذ القائه الخطبة : « إنني لو علمت ان أحدكم قد قتله السلّ من بغضي ، لم أكشف له قناعاً ، ولم أهتك له ستراً ، حتى يبدي لي صفحته ، فاذا فعل ذلك لم انظره . فاستأنفوا أموركم ، وأعينوا على أنفسكم فرب مبتئس بقدومنا ، سيسر ، ورب مسرور سيبتئس . »

ففي هذا المقطع يتحقق لنا ان روح الخطبة قد تبدلت ، وان طبيعة الأفكار

أصبحت اكثر تقيداً بالعدل . وهي ، في الآن ذاته ، اكثر تأثيراً في اصلاح السامعين من التهديد الذي كان لا ينفك يرغي ويزبد به . وآية العدل في هذا المقطع ان الوالي لا يعمد في عقابه وثوابه على النزعات والميول الذاتية بل على حسن التصرف والأخذ بالصراط المستقيم . وهكذا فان زياداً يخالف في تطوّر خطبته الاسلوب الذي خلصنا اليه في خطبة الامام علي . ففي مستهل الخطبة يبدو شديد التوتر والنقمة يعصف في السامعين عصفاً وينقضُ عليهم انقضاضاً. اما الامام علي ، فكان في مستهلّ الخطبة متزناً ، ينظر الى الأمور برويــة ودراسة ، ثم ما عتم ان أخذ يتدرج في نقمته حتى تحول الاستياء الذي كنــا نستشفّه في المطلع الى كره للحياة من خلال كره الذين يحيطون به . لقــد تطورت خطبة زياد تطوراً انحدارياً ، بينما تطورت خطبة الامام علي تطوراً تصاعدياً . وهذا الاختلاف في النهج والاسلوب ينم عن الاختلاف في الأحوال النفسية التي كانا يعبران عنها . لقد كان زياد يعبّر عن واقع سياسي يمتزج فيه بين اللين والعنف . اما الامام علي ، فلم يكن في موقف يضطره الى ممالأة السامعين واسترضائهم باسلوب غير مباشر ، لأنه كان يثور لكرامته . لهذا انتهى بالنقمة بعدما استهل باللّين ، بينما اوشك زياد ان ينتهي باللّين بعد ان ابتدأ بالنقمة .

. . .

ولقد كان تطور الخطبة الى اللين ، شبيهاً بالسكون المفاجىء الذي يعقب العاصفة المدوّية . فبعد أن كان يتوعدهم بأنه سيأخذ الظالم بالمظلوم والمقيــم بالظاعن ، نراه الآن تمالك روعه وعاد الى شيء من التعاليم التي ألفناها في خطب الخلفاء والولاة المسلمين الأول . فها هو يقول : « أيها الناس ، لقد اصبحنا

لكم ساسة وعنكم زادة فلنا عليكم السمع والطاعة ولكم علينا العدل فيما ولّينا .» وهذا القول هو شبيه بالقول الذي تمثلنا به في خطب عمر ، وشبيه بخطبة ابي بكر وعثمان عندما وليا الخلافة . قال ابو بكر : «أيها الناس ، اني قد وليت عليكم ، ولست بخيركم . فإن رأيتموني على حق فأعينوني ، وإن رأيتموني على باطل فسددوني . اطيعوني ما أطعت الله فيكم ، فإذا عصيته ، فلا طاعة لي عليكم ... » . اما عثمان فعندما ولي الخلافة فقد اكد للمسلمين انه لن يخرج عن «آثار السلف الصالح واتباع من قبله فيما اجمع عليه المسلمون» .

وهكذا ، فان زياداً عاد في نهاية خطبته الى مخاطبة المسلمين بما ألفوه من من لين واقتراب الى الشورى ، لولا انتهاؤه الى القول «وايم الله ، ان لي فيكم صرعى كثيرة ، فاحذروا ان تكونوا من صرعاي» .

## الطبائع الفنية :

أولاً – **اللفظة المفردة** : تخيّر الخطيب ألفاظ عبارته عبر انفعاله ونقمته اللذين صدر عنهما في الخطبة ، جميعاً . فجاءت ألفاظاً متحفّزة ، ثائرة ، شديدة التوتر ، توحي بالعنف والنقمة والغلوّ بطبيعة صياغتها وطبيعة معناها . مثال ذلك ألفاظ : «الجهالة الجهلاء – الضلالة – الغيّ – سفهاء – العذاب الأليم – الشهوات – يقهر – الضعيفة المسلوبة – الغواة – دلج الليل – المختلس سفيه – انتهكوا . مكانس الرّيب» . فهذه الألفاظ تنطوي على المعاني الهجائيّة بذاتها ، وقد تكرّرت معاني بعضها في تباين من اللفظ . كما اتسمت الأخرى معاني مقذعة لا يفوقها الا الشتم والسباب الصريح . ولننظر الى ألفاظ «جهالة وجهلاء وسفيه وسفهاء وغواة» ولنتمثّل المعاني التي ثلبهم بها فيها .

وهنالك ألفاظ موتورة ، ناقمة ، حاقدة ، تضاف الى هذه الألفاظ الهجائيّة أمثال : «حرام عليّ – هدماً وإحراقاً – الوليّ بالمولى ... سفكت دمه –

فطعت لسانه — غرّقناه — أحرقناه — نقبنا على قلبه — دفناه فيه حياً — ضربت عنقه — ان لي فيكم صرعى كثيرة » .

٢ — اللفظة المركبة أو الجملة : واذا ما أولج الخطيب اللفظة في سياقها من الجملة والعبارة ، أقامت على تحفّزها وتقدمتها وهجائها واقذاعها ، يتضاعف ذلك كله ، بعضاً بالبعض الآخر . ولقد توسّل لذلك وسائل متباينة نوجزها فيما يلي :

أ — القسم : أكثر الخطيب من القسم كأداة من أدوات الغلوّ والتأكيد وعمد إليه في اسلوبه المباشر الصريح المنطوي على الغيظ والشدّة والعزم . نقع على ذلك في مثل قوله :

— حرام عليّ الطعام والشراب ، وقد أفاد القسم هنا معنى التصميم والعزم اللذين لا تردد ولا اختلاج فيهما .

— وإني أقسم بالله لآخذنّ الولي بالمولى — وقد بدا القسم هنا أشدّ صراحةً اذ عقّب على لفظة القسم بذكر الله زيادةً في التأكيد وإمعاناً في إظهار صحّة العزْم .

— إني لو علمت أن احدكم قد قتله السل من بغضي — وهـذه الجملة تنطوي على معنى القسم ، دون أن تتخذ شكله اللّفظي .

— وأيمّ الله إن لي فيكم لصرعى كثيرة — وقد تبدّلت عبارة القسم دون ان يتخلّى فيه عن ذكر الله ، إما للتأكيد وإما لإظهار الصفة الدينية ليمينه ، وإما عفو الخاطر والحدس .

ب — التوكيد : ويدنو من القسم التوكيد الذي يصحبه حيناً ويفترق عنه ، حيناً آخر في العبارة الواحدة . وقد ورد بصيغة تكرار اللّفظ كقوله: «إن الجهالة الجهلاء والضّلالة العمياء ، والغيّ الموفي بأهله على النار » . وقد أردف بذكر المصدر وضاعف دلالته باشتقاق نعت من جذره أو ما إليه .

إلا أن صيغة التأكيد الاكثر شيوعاً في خطبته هي الاستهلال بأن في مطلع كل جملة ، كقوله :

ـ إني رأيت آخر هذا الأمر لا يَصلح » .

ـ إني أُقسم بالله ... » وقد جمع التأكيد بان وبفعل القسم .

ـ فإني لا أجد أحداً دعا بها .

ـ إني لو علمت أن أحدكم قد قتله السُّلّ .

ـ إنا أصبحنا لكم ساسة .

ـ إن لي فيكم لصرعى كثيرة .

ـ إن كذبة الأمير بلقاء .

وقد وردت ، جميعاً ، مكسورة الهمزة لقيامها في أوّل الجملة واستهلاله فيه بالتأكيد ، وربما توسّل للتأكيد ، أيضاً ، قد التحقيق كقوله :

ـ قد أجّلتكم لذلك .

ـ قد أحدثتم أحداثاً لم تكن وقد أحدثنا لكل ذنب عقوبة .

ج ـ **صيغة الأمر** : اكثر الخطيب من التردُّد على هذه الصِّيغة لتآلفهـــا وطبيعة التجربة أو الموضوع الذي يتصدّى له . فهو يواجه الرَّعيَّة العاصيـــة المتمرِّدة ، يؤنّبها ويقرِّعها ويثور عليها ويُزجيها في سبيل الطّاعة . فكان لا بدّ له من توسُّل الأمر بصيغته المباشرة لزجرهم . مثال ذلك :

ـ فاذا سمعتموها منّي ، فاغتمزوها فيَّ واعلموا أن عندي أمثالها .

ـ فكفّوا عنّي أيديكم وألسنتكم أكفُفْ عنكم يدي ولساني .

ـ فمن كان منكم محسناً ، فليزْدَدْ إحساناً .

ـ ومن كان منكم مسيئاً ، فلينزع عن إساءته .

ـ فاستأنفوا أموركم وأعينوا عليَّ أنفسكم »

- فاستوجبوا عدلنا وفيئنا بمناصحتكم لنا .
- واعلموا أني مهما قصّرت ، فلن أقصّر عن ثلاث .
- فليحذر كل امرىء ان يكون من صرعاي .

**صيغة التحذير** : وتلحق بصيغة الأمر وتواكبها صيغة التحذير في أدواتها المأثورة ، لكنّه لا ينصرف اليها انصرافاً خاصاً وان كانت بعض الجمل والمقاطع تنطوي على معناها . من ذلك :

- فإيّاي ودلج اللّيل ، فإني لا أؤتى بمدلج إلا سفكت دمه .
- وإيّاي ودعوى الجاهلية ، فاني لا أجد أحداً دعا بها إلا قطعت لسانه .

أما الجمل التي تنطوي على معنى التحذير دون ان تتقدّمها أدواته فهي :

- أتكونون كمن طرفت عينه الدنيا وسدت مسامعه الشّهوات .
- حرام علي الطعام حتى أسوّيها بالأرض هدماً وإحراقاً .
- وإني أقسم لآخذن الوليّ بالمولى ...
- فإني لا أجد أحداً دعا بها ، إلاّ قطعت لسانه .
- فمن غرّق قوماً غرّقناه ...
- ولا تظهر من أحد منكم ريبة بخلاف ما عليه عامّتكم إلاّ ضربت عنقه.
- رب مسرور بقدومنا سيبتئس .
- إن لي فيكم لصرعى كثيرة . فليحذر . كلّ امرىء منكم ان يكون من صرعاي .

وقد تترجّح الجمل الأخيرة بين التحذير والعتاب والتهديد وهي معانٍ متقاربة متشابهة .

- **الجناس** : وقد تعمّده الخطيب أو خطر به لتضمينه الايقاع . ولم ينصرف

له كغاية خارجيّة بذاته . فبلاغة زياد ليست جماليّة ، لفظيّة ، بل إنهـا تتوسّل اللفظ لأداء المعنى في أقصى حدوده . ونزعته نزعة التزاميّة ، اقناعيّة نأت به عن العناية بالعبارة كغاية بذاتها ومالت به عن الافتنان بحيل التعبير ، كما إنّ الصّناعة اللفظيّة لم تكن قد تفشّت في عصره إذ هي من خصائص عصور الاستقرار . نقع على الجناس الكامل وغير الكامل فيما يلي :

— الجَهَالة الجَهْلاء — أحدثتم الحدث — نهاة غواة — قرّبتم القربـى — تعتذرون بغير العذر — كنوساً في مكانس الرِّيب — ضعف وعنف — الوليّ والمولى — سعد وسُعيد — قد أحدثتم أحداثاً — فمن غرّق قوماً غرّقناه — ومن أحرق قوماً أحرقناه،ومن نقب بيتاً نقبنا عن قلبه — فكفّوا أكفكف — محسناً وإحساناً — مسيئاً وإساءته — سيُسرُّ ومَسْرور — ساسة ونسوسكم —

ومن البيّن ان هذه الجناسات لا تنتظم ، غالباً ، في جناس تقليديّ مباشر. فهي جناسات خفرة تقوم على تماثل في وقع الحروف وجذر اللفظة واشتقاقها وصيغتها .

— **الطباق** : ولعلّه أكثر توسّلاً به واعتماداً له من سواه ، اقتضى عليه بطبيعة المعاني التي يؤدّيها ، وهي معانٍ تترجّح بين السّلبية والايجابيّة ، ينقض بعضها البعض الآخر . والخطيب في التزامه المنحى الاصلاحي ، يعرض صورة سلبيّة ، قبيحة ، ثم يعارضها بصورة ايجابيّة ، ناقضاً اللفظة بنقيضها والعبارة بما يعكسها . مثال ذلك :

سفهاء وحلماء — الصّغير والكبير — الثواب والعذاب — طاعته ومعصيته — الفانية والباقية — نهاة وغواة — اللّيل والنّهار — قرّبتم وباعدتم — لين وشدّة — ضعف وعنف — الوليّ والمولى — المقيم والظّاعن — المقبل والمدبر — المطيع والعاصي — الصّحيح والسّقيم — نجا وهلك — نبش ودفن — محسن ومسيء — إحسان وإساءة — مبتئس ومسرور — لنا عليكم ولكم علينا —

ز ــ السجع : وكان يطغى على معظم الخطب الجاهليّــة وبعض الخطب الاسلاميّة . وهو ينمّ عن النّزعة الصناعيّة ، فيما يتغلّب على الخطبة . أما إذا ورد فيها كبعض التّواشيح العابرة ، فإنه يخدم الايقاع ويؤدّي له محطّات نغميّة لتحييه وتطلقه . وكنا قد قدمنا إن زياداً لم يكن خطيباً جماليّاً ، خالي الذّهن ، بل هو خطيب مناضل ، يدافع عن رأي ويمكّن لعقيدة ، فلــم تطغَ الأسجاع على خطبته ، بل إنها اعترضت اعتراضاً . نقع عليها في مثل ما يلي :

ــ الجهالة الجهلاء والضلالة العمياء ــ ما فيه سفهاؤكم ويشتمل عليه حلماؤكم ــ ينبت فيها الصغير ولا يتحاشى عنها الكبير ــ ما أعدّ الله مــن الثّواب الكريم لأهل طاعته والعذاب الأليم لأهل معصيته ــ اختار الفانية على الباقية ــ ألم يكن منكم نهاة تمنع الغواة ــ تعتذرون وتغضّون ــ ما أنتم بالحلماء وقد اتبعتم السّفهاء ــ لين في غير ضعف وشدّة من غير عنف ــ فمن غرّق قوماً غرّقناه ومن أحرق قوماً أحرقناه ــ الذي أعطانا والذي خوّلنا ــ

حـ ــ **أساليب إيقاعية أخرى** : إلا أن الأسجاع تمثّل الايقاع الآليّ ، الظّاهر ، تلتقطه الأذن لرنّته الطّاغية . أما سائر أساليب الايقاع فقد وردت مهموسة ، غير مباشرة ، تقتضي تنبّهاً وتأمّلاً . تطالعنا حيناً في تقسيم الجمل وموازنتها بما قد يتعادل أو يتدانى من حروف . وقد يتضاعف ايقاع تلك الجمل بالسّجع وقد تكون عاطلة عنه . لكنّها تؤدي ما يماثله أو ما يدانيه . وفيما يلي نعرض جملاً إيقاعيّة عاطلة عن السّجع ، إذ قدمنا ذكر الجمل المسجّعة :

ــ اتكونون كمن طرفت عينيه الدنيا وسدّت مسامعه الشّهوات .

ــ عن ولج اللّيل وغارة النّهار .

ــ قرّبتم القرابة وباعدتم الدّين ــ تعتذرون بغير العذر ، وتغضّون عــلى المختلس . وقد أحدثتم أحداثاً لم تكن ، وقد أحدثنا لكل ذنب عقوبة .

– من نقب بيتاً نقبنا عن قلبه ومن نَبَش قبراً دفناه فيه حيّاً –

– من كان منكم محسناً ، فليزدد إحساناً ومن كان منكم مسيئاً ، فلينزع عن اساءته .

– لم أكشف له قناعاً ولم أهتك له ستراً .

– رب مبتئس بقدومنا سيسرّ ومسرور سيبتئس .

ط – **التعجب الاستفهام** : وهما من أدوات التعبير الملازم لحالة نفسيّة معيَّنة . ولسنا نقع في هذه الخطبة على الاستفهـام الصِّرف ، بل ذاك الذي ينطوي على تعجّب ودهشة ، كقوله :

– أتكونون كمن طرفت عينيه الدُّنيا وسدَّت مسامعه الشّهوات ؟

– ألم يكن منكم نهاة تمنع الغواة ؟

ي – ونقع في هذه الخطبة على النِّداء : « أيها النّاس ، إنّا أصبحنا لكم ساسة » والحصر :

« فإني لا أوتي بمدلج إلاّ سفكت دمه »

– إني رأيت آخر هذا الأمر لا يصلح إلا بما صلح به أوَّله –

– إني لا أجد أحداً دعا بها إلا قطعت لسانه –

– ولا تظهر من أحد منكم ريبة إلا ضربت عنقه –

وتعثر على أدوات التكثير والتفصيل : « ربّ مبتئس .. » وبعض الأمثال : انجُ سَعْد ، فقد هلك سُعيد » .

ق – **النعوت** : وقد وردت في ألفاظها المفردة : الجهلاء – العمياء – صغير – كبير – الكريم – الأليم – السَّرمدي – الضَّعيف – الضَّعيفة – المسلوبة – المبْصر – غير قليل – نهاة – غواة – المختلس ، سفيه – الولي–

المولى — المقيم — الظّاعن — المقبل — مُدْبر — مطيع — عاصي — صحيح — سقيم — صرعى . ووردت حيناً آخر ، بتأويل جملة أو ما اليها : من الأمور العظام ، ينبت فيها الصغير ولا يتحاشى عنها الكبير — الذي لا يزول — كمن طرفت عينيه الدُّنيا — ... — الذي لم تسبقوا اليه .

ل — **التعميم والإطلاق** : وهما أداة للتأكيد والغلوّ نقع عليهمـــا في مثل قوله :

ما فيه سفهاؤكم ويشتمل عليه حلماؤكم — ينبت فيها الصغير ولا يتحاشى عنها الكبير —

م — **التصنيف** : ونراه في قوله التالي : لين في غير ضعف وشدّة من غير غير عنف — واعلموا أني مهمـــا قصّرت ، فلن أقصر عن ثلاث : لست محتجباً ... ولا حابساً ... ولا مجمّراً لكم ...

**سائر الأساليب البلاغية :**

أ — **البرهان** : وهو ملازم للآثار الخطابيّة لقيامها على الجدل والنّقاش وما اليهما . وقد جاءت الأدلة البرهانية في المقطع الأول بقوله :

**المقدمة العامة** : أتكونون كمن طرفت عينيه الدّنيا وسدّت مسامعه الشّهوات —

**البراهين** : ترككم الضّعيف يقهر ويؤخذ ماله .

٢ — ترككم الضعيفة المسلوبة في النهار المبصر .

٣ — لم يكن منكم نهاة تمنع الغواة عن دلج الليل وغارة النهار فكان سكوتهم عن الفسّاق كان موافقة منهم عليه .

٤ — قرّبتم القرابة وباعدتم الدين .

٥ — تعتذرون بغير العذر .

٦ – تغضّون عن المختلس .

٧ – كل امرىء منكم يذبُّ عن سفيه .

**النتيجة** : غضب وسخط وعقاب في قوله تعقيباً على ذلك : حرام علي الشّراب والطعام .

ب – **التكرار** : وقد صحب معظم الآثار الخطابيّة ، منذ نشأة الخطابة ولازمها كأدب شفهي لا قبل للسّامع باستعادة معانيه والامعان فيها . وإذ يخيّل للخطيب أن السّامع لم يقتبس المعنى أو أنه لم يدرك منه أقصى غايته ، يكرّره بشكل لفظي متباين ، وايقاع متشابه . أو متخالف ليرسّخه في نفسه. وقد ورد التكرار في هذه الخطبة كما يلي :

– إن الجهالة الجهلاء والضّلالة العمياء والغيّ المُوفي بأهله على النّار – ولقد تكرّر المعنى في ألفاظ الجهالة والضّلالة والغيّ ، فضلاً عن لفظتي جهــلاء وعمياء .

– كأنكم لم تقرأوا كتاب الله ولم تسمعوا ما أعدّ الله من الثّواب الكريم لأهل طاعته .

– كمن طرفت عينيه الدنيا وسدّت مسامعه الشّهوات واختار الفانية على الباقية .

– الوليّ بالمولى والمقيم بالظاعن والمقبل بالمدبر والمطيع بالعاصي والصحيح بالسقيم .

ج – **التشبيه والاستعارة** : ولقد ألم زياد في هذه الخطبة بأساليب بيانيّة سما بها عن التقرير الذهني والمعنى الفكري المباشر وأناط بها دلالة إيحائيّة تتخطّى حدود التّعبير المنطقي . مثال ذلك :

ـ **والضلالة العمياء** : وقد نسب العمى الى الضّلالة في استعارة مكنيّة إذ قرن بين الضّلالة والانسان وحذف المشبّه به وأبقى على بعض خصائصه وهو البصر والعمى . وهذه النّسبة المباشرة تنمّ عن رؤيا نفسيّة عميقة ، أنأى من التعبير الصريح ، المباشر .

ـ **ينبت فيها الصغير** : وقد قرن بين الانسان والنبات في النموّ ونسب ما للثاني الى الأول كأنه قائم فيه قياماً فعلياً . فالصّغير ينمو ويكبر ولا ينبت ولقد استعار له هذا المعنى استعارة .

ـ **طرفت عينيه الدنيا** : وكأنما مثّل الدّنيا هنا بأداة إغواء وزخرف وفتنة ممّا يدفع بالابصار الى التعلق بها . وفي هذا القول استبطن الدّلالة على غرور الدّنيا ومخادعتها للبصر ، اي للعقل والنفس وقد حلّت بذلك الصورة محلّ الفكرة .

ـ **سدت مسامعه الشهوات** : وهذا تعبير مجازي تلمّسه فيما وراء حدود التقرير ونسب الى الأشياء ما لا يُنْسب إليها . فالشّهوة تكون في النّفس ، وليس لها علاقة ظاهرة مبذولة بالأذن . إلا أن الخطيب تجاوز عــن التّعبير المنطقيّ وأحلّ من دونه التعبير النّفسي . فجعل الشّهوة تقفل مسامع الانسان ، رامزاً إليه بأحد أعضائه ومؤدّى المعنى ان الشهوة ملأت نفسه .

وثمة تأويل آخر يبدو به هذا القول أعمق وأبعد مرمى ، وذاك أنه جعل للشهوات ضجّة وصخباً يملآن السّمع ، أي النّفس ، قارناً بين الشهوة والصخب والضّجة ومبقياً إحدى خصائصهما وهي الضجيج وما اليه . وكأن الخطيب جعل يبصر الشهوة ويشاهدها وهي تعاني ولا تبصر ، بعد أن تولّى خياله المبدع الفكرة وترجمها بهذه الصورة العميقة الموحية .

ـ**النهار المبصر** ، وهو تعبير عن النهار المضيء وقد نسب اليه البصر لأنه أداة المشاهدة . وأصل التعبير ان للنهار عيناً يبصر بها ، لعلّها الشمس ، أو

النهار كانسان مبصر ، وقد أحل النعت محل المنعوت ، نامياً الى النّهار ما لا ينتمي له في الواقع الشائع ، سامياً به الى معاناة او حالة انسانيّة . وهو اذ استعار البصر للنّهار نمى اليه ما يُنمى ، عادة ، الى الإنسان .

— **أو لستقيم قناتكم** . وقد شبَّه تصرف الانسان الصحيح بالقناة القويمة وحذف المشبَّه وأبقى على المشبَّه به ، فحلّت الصورة بذلك محل الفكرة .

د — **الكناية** — ونقع عليها في قوله : لم أهتك له ستراً ، وقد دلّ بهـذا المشهد او التصرّف على المقابلة والمواجهة والتعرّض للآخرين . فمن يهتك ستر انسان كأنه يقْتحم عليه او يتحرّى أمره أو يعاتبه أو يقصد اليه بأمر . ومنك ذلك قوله : « جعلت ذلك دبر أذني وتحت قدميّ » ، للتدليل على الإهمال والاحتقار او اللامبالاة من خلال التصرف الذي يدلّ عليها .

هـ — **المجاز** : وقد ألمّ به في مثل قوله : كفّوا عني أيديكم وألسنتكم ، أي امتنعوا عن مباراتي بالقتال والجدل .

# خطب ابي حمزه الشاري

## خطبته في اهل المدينة

نبذة في سيرته :

هو المختار بن عوف الأزدي ، كنيته أبو حمزة ، ولقبه الشاري ، لأنه كان من جماعة الشراة وهم فريق من الخوارج سموا أنفسهم كذلك لأنهم اشتروا الجنة بأرواحهم .

كان ابو حمزة زعيماً من زعماء الازارقة ، أصحاب نافع بن الازرق ، فلما هزمهم الحجاج وشتّت شملهم ، فرّ أبوحمزة الى اليمن وحضرموت وكان يأتي مكة في موسم الحج ليحرك المسلمين ضد الخليفة الأموي ، ويحضهم على قتاله .

فلما كانت السنة ١٢٨ هـ ظهرت فرقة جديدة من الخوارج تدعى الإباضية كان يتزعمها عبد الله بن يحيي الكندي ، فانضم أبو حمزة اليه وكان خطيباً مفوهاً ، ومناضلاً عنيفاً ، وقائداً عسكرياً عارفاً بأساليب الحروب ، فبعثه عبد الله الى مكة في جيش من أتباعه ، فدخلها منتصراً بعد ان حارب جيش الأمويين ، ودخل المدينة عام ١٣٠ هـ – ٧٤٧ م . ولقد كان على شيء كثير من الدهاء وحسن السياسة ، فاستمال أهل المدينة اليه ، وأحسن معاملتهم . لكن الأمويين عاجلوه بجيش كثير العدد ، فتصدى له أبو حمزة بمن معه ، فانهزموا وقتل منهم عدد وفير ، وفرّ هو الى مكة ، ثم قبض عليه وصلب مع جماعة من زعماء الخوارج وكان ذلك في اواخر سنة ١٣٠ هـ .

**خطبه :**

تمثل خطب ابي حمزة موقف الخوارج في العصر الأموي وعقيدتهم في الدين والخلافة ونقمة أصحاب الضمائر الطّاهرة على ما ساد في ذلك العصر من مجون وفسق واغتصاب لتعاليم الدين . واولى الخطب التي تذكر له القاها في المدينة ، إثر افتتاحه لها ، إذ قال :

« يأهْلَ المَدينة : سألْناكم عن وُلاتكم هؤلاء ، فأسأتُم — لعمر الله — فيهم القَوْلَ ، قلتُم ، والله ، ما فيهم الذي يَعْلَم ، أخذوا المالَ من غير حلّه ، فوضعوه في غير حقّه ، وجارُوا في الحكم ، فحكموا بغير ما أنزل الله ، واستأثروا بفيئنا ، فجعلوه دولةً بين الأغنياء منهم ، وجعلوا مَقَاسمَنَا وحقُوقَنَا في مُهُور النّساء ، وفروج الإماء ! ، فقلنا لكُم :

تعالَوا نحن وأنتُم الّذين ظلمونا وظلموكم ، وجاروا في الحكم ، فحكموا بغير ما أنزل الله ، نناشدهم الله ان يَتَنَحّوا عنّا وعنْكم ، ليختار المسلمون لأنفسهم ، فقلتم : لا يفعلون ، فقلنا لكم : تعالوا نحن وأنتم نقاتلهم ، فان نَظْهَرْ نَحن وأنتم ، نأتِ بمن يُقيمُ فينا وفيكم كتاب الله وسنّة نبيّه محمد صلى الله عليه وسلم ، فقلتم : لا نَقْوى على ذلك ، فقلنا لكم : فخلّوا بَيْننا وبَيْنَهُم ، فان نَظْفَرْ نَعْدِ ل في أحكامهم ونحملكم على سنّة نبيّكم صلى الله عليه وسلّم ، ونقسم فيئكم بَيْنكم ، فأبَيْتم وقَاتَلْتُمُونا دُونهم ، فَقَاتَلْنَاكُم وقَتَلْنَاكُم ، فأبْعَدَكُم الله وأسْحَقَكُم [2] »

وهذه الخطبة تُظْهر البواعث التي حدت بالخوارج الى الثورة ، وهي ، جميعاً ، مستمدّة من تعاليم الدين وما انتُهِك واستُحِلَّ من حرماته . فالولاة

---

١ — في روايه. : « وسألنا كم : هل يمنلون بالعلن. ! نعم ، وسألناكم. : هل يستحلون المال الحرام والفرج الحرام. ! فقلتم نعم » .

٢ — الطبري ، ٩. : ١٠٧ . الاغاني ، ٢٠ : ١٠٨. شرح بن أبى الحديد ، ١. : ٤٠٨ . العقد الفريد ، ٢. : ١٦٢ .

الأمويون اغتصبوا المال وانفقوه في غير وجهه واستأثروا بالفيء وقسموه للاثرياء ليضاعفوا بذلك من ثروتهم ومنعوه عن الفقراء فازدادوا املاقاً وفقراً، ثم أنهم انصرفوا عن التقوى الى الفجور ، يبذلون أموال المسلمين مقاضاةً لمهور النّساء واتّباعاً لهن ، اغراقاً في الشهوة والفجور . اما في المقطع الثاني فانه يبرّر قتاله لأهل المدينة ، مقدماً البينات التي تبرئه من التجنّي والظلم ، قائلاً انه دعاهم بكل حيلة ليؤازروه على مغتصبيهم وظالميهم ، اما بمناشدتهم التّنحي أو بالتعرض لهم بالقتال ، مجتمعين معاً او ان يدعوهم يقاتلوهم منفردين ، فلم يقبلوا على أيٍّ منها ، وأبوا ذلك كل الاباء ، مما اقتضى على الخوارج قتالهم .

ولقد سعى أبو حمزة في هذه الخطبة، جميعاً، الى تبرير ثورته على الأمويين من جهة وقتاله لأهل المدينة من جهة ثانية . واذا كان قد ألمّ في الأولى بالمبررات الدينيّة فانه عرض في الثانية الى المبررات المنطقية المنطلقة من الأصول والحدود الدينية .

والخطيب ينزع في ذلك الى شيء من الشّورى فيمن يتولى عليهم ويسعى الى تأليفهم وإزالة البغضاء من نفوسهم . الا ان الفكرة الاعمق التي ترتبط بوجدان الجماعة كانت الافكار التي حرّض بها المسلمين على حكّامهم . فهو يثير الفقراء منهم على ذوي الثراء الفاحش غير المشروع ، وذوي العفّة والتقوى على اصحاب الفحش والمجون . وقد يكون الخطيب ألمّ في ذلك بأسباب وبواعث حقيقية . إلا انه وُفّق في تأويلها وتعليلها بما يثير المسلم ويحضّه ويحرّضه ، إذ أوثقها بمبادىء العدالة الاجتماعية والحدود الاخلاقية . وأبو حمزة يتشدّد على فكرة العدالة الاجتماعية ويذكر بكل ما يشير اليها . ففي خطبة أخرى له في أهل المدينة ، نراه يقول :

« يأهل المدينة ، مررْتُ بكم في زمن الأحول هشام بن عبد الملك ، وقد أصابتْكم عاهة بثماركم ، وكتبْتُم اليه تسألونه أن يضع خراجكم عنكم.

فكتب إليكم بوضعه عن قوم من ذوي اليسار منكم ، فزاد الغني غنى والفقير فقراً ، فقلتم : جزاك الله خيراً ، فلا جزاكم الله خيراً ، ولا جزاه خيْراً » ١ .

وفي هذه الخطبة اليسيرة يظهر أبو حمزة بعض الغضب ، دون ان يستشيط فيه وينقم به اذ يتمنّى على أهل المدينة ان يفوتَهم وولاّهم الخير ، لانهم قبلوا بالظلم وبقسمة أرزاقهم للأثرياء ولأن ولاتهم قسموها لهم ورشوهم بها . ولقد ألمّ بجملة أوضحت وعيه لمعنى الظلم الاجتماعي إذ قال : « فزاد الغني غنى ، والفقير فقراً » .

إلا أن أشهر خطبه هي التي القاها في المدينة ، بعد ان بلغه ان اهلها يعيبون اصحابه لحداثتهم إذ قال :

« يأهل المدينة ، قد بلَغتْني مقالتُكم لأصحابي ، ولولا معرفتي بضعف رأيكم وقلّة عقولكم ، لأحسَنْتُ أدبكم ، ويحكم ! ان رسول الله صلى الله عليه وسلم أنزلَ عليه الكتاب ، وبيّن له فيه السّنن ، وشرّع له فيه الشّرائع ، وبيّن له فيه ما يأتي وما يَذَر ، فلم يكن يتقدم الا بأمر الله ، ولا يَحْجم الا عن أمر الله ، حتى قبضه الله اليه صلى الله عليه وسلم ، وقد أدّى الذي عليه ، وعلّم المسلمين معالم دينهم ، ولم يدعهم من أمرهم في شبهة ، وولى أبا بكر صلاتهم ، فولاّه المُسْلمون أمر دنياهم ، حين ولاّه رسول الله صلى الله عليه وسلم أمر دينهم ، فعمل بالكتاب والسنّة ، وقاتل أهل الرّدة ، وشمّر في أمر الله ، حتى قَبَضَه الله اليه ، والأمّةُ عنه راضون ، رحمة الله عليه ومغفرتُه ، ثم وُلي بعده عُمَر بن الخطاب ، فسار بسيرة صاحبه ، وعمل بالكتاب والسُنّة ، وجنّد الأجناد ، ومصّر الأمصار ، وجبى الفيء وفرض الأعطية ، وشمّر عن ساقه ، وحَسَرَ عن ساقه ، وجالد

---

١ – الطبري ، ٩ : ١٠٨ . الاغاني ، ٢ ، ١٠٨ .

الخمر ثمانين ، وجمع الناس في شهر رمضان وغزا العدوّ في بلادهم ،
ح المدائن والحصون ، حتى قبضه الله اليه ، والأمة عنه راضون ، رحمة
عليه ورضوانه ومغفرته . ثم ولّي من بعده عثمان بن عفّان ، فسار ستّ
ن بسيرة صاحبيه – وكان دونهما – ثم سار في الست الأواخر بما احبط به
ائل ، واضطرّب حبل الدين بعدها ، فطلبها كل امرىء لنفسه ، واسرّ
رجل منهم سريرة ابداها الله عنه ، حتى مَضَوا على ذلك ، ثم ولّي علي
ابي طالب ، فلم يبلغ من الحق قصداً ، ولم يرفع له مناراً . ثم مضـى
بيله .

ثم ولي معاوية بن أبي سفيان ، لعين رسول الله صلى الله عليه وسلم وابن
نه [1] ، وجلف بن الأعراب وبقيّة من الأحزاب ، مُؤلّف طَليق
سَفَكَ الدَمَ الحَرَام ، واتّخذ عبـادَ الله خَوَلاً ، [2] ومَالَ الله
دِلاً [3] ، وبغى دينه عوجاً ودغلاً [4] ، وأحل الفَرْج الحرام ، وعَمِـل
يشتهيه ، حتى مضى لسبياه ، فألْعَنوه لعنة الله ، ثم ولّى بعده ابنه يزيد،
يد الخمورِ ، ويزيد الصقورِ ، ويزيد الفهودِ ، ويزيد الصّيودِ ، ويزيد
رود [5] ، الفـاسق في بطنـه ، المأبون [6] في فرجـه ، فخالفَ القرآن ،
تبع الكهّان ، ونادم القرْدَ ، وعمل بما يشتهيه حتى مضى على ذلك ، لعنة
، وفَعَل به وفَعَل ، ثم ولى مروان بن الحكم ، طريد لعين رسول الله
لى الله عليه وسلم وآله وابن لعينه ، فاسق في بطنه وفرجه ، فألعنوه والعنوا
. ه

---

١ – اشارة الى ان النبي لعن ابا معاوية ومعاوية اذ شاهدهما يسوقان بعيراً فلعنهما ، جميعاً .
٢ – خولا : خدما .
٣ – اي متداولا .
٤ – الدغل : الفساد .
٥ – اشارة الى ان يزيد كان يقتني القرود يلهو بها
٦ – المابون : المتهوم .

ثم تداولها بنو مروان بعده . أهل بيت اللعنة ، طُرَداءُ رسول الله صلى الله عليه وسلم وآله ، وقوم من الطُّلقاء ليسوا من المهاجرين والأنصار ، ولا التّابعين بإحسان ، فأكلوا مال الله أكْلاً ، ولعبُوا بدين الله لعْباً ، واتّخذوا عباد الله عبيداً ، يُورثُ ذلك الأكبر منهم الأصغر ، فيا لها أمة ! ما أضيعها وأضعفها ! والحمد لله ربّ العالمين ثم مَضَوا على ذلك من سيء أعمالهم ، واستخفافهم بكتاب الله تعالى ، قد نَبَذوه وراء ظهورهم . لعنهم الله فألعنوهم ، كما يستحقّون ، وقد ولي منهم عمر بن عبد العزيز ، فبلغ ولم يكد وعجز عن الذي أظهره حتى مضى لسبيله — ولم يذكره بخير ولا بشرٍّ .

ثم ولّي يزيد بن عبد الملك ، غلام ضعيف سفيه ، غير مأمون على شيء من أمور المسلمين ، لم يبلغ أشده ، ولم يؤنس رشْدَه ، وقد قال الله عز وجل : « فان آنستم منهم رشداً ، فادفعوا اليهم أموالهم [1] . فأمر أمة محمد في أحكامها وفروجها ودمائها أعظم عند الله من مال اليتيم ، وان كان عند الله عظيماً ، غلام مأبون في بَطْنه وفرْجه ، يشرب الحَرَام ، يلبس بردَتين قد حيكتا له . وقُوِّمَتا على أهلهما بألف دينار وأكثرَ وأقل ، قد أُخذت من غير حلّها ، وَصُرِفَت في غير وجهها ، بعد ان ضُربت فيها الأبشار[2] وحلّقت فيها الأشعار وهتكت فيها الأستار ، واستحلّ ما لم يحل الله لعبد صالح ، ولا لنبيّ مُرْسل ، ثم يُجلس حبّابة عن يمينه وسلاّمة عن شماله ، تُغَنّيانه بمزامير الشيطان الصّراح المحرّمة ، نصّاً بعينها ، حتى مزق حلّتيه ، ثم التفت اليهما فقال : أتأذنان لي أن أطير [3] فطر الى لعنة الله ، وحريق ناره ، وأليم عذابه ، طر الى حيث لا يردّك الله .

ثم ذكر بني أمية وأعمالهم وسيرهم فقال : « اصابوا امرأة ضائعة ، وقوماً

---

١ — هذه الآية هي في اليتامى .

٢ — الابشار : ج . بشرة . ظاهر الجلد .

١ — اشارة الى قول يزيد ابن سماعه حبابة وسلامة المغنيين اني عازم على ان يطير . اغاني ج٣ . ١٤٨

طغاماً جهالاً ، لا يقومون لله بحق ، ولا يفرّقون بين الضلالة والهدى ، ويرون أن بني أمية أرباب لهم . فملكوا الأمر ، وتسلّطوا فيه تسلط ربوبية ، بطشهم بطش الجبابرة ، يحكمون بالهوى ، ويقتلون على الغضب ، ويأخذون بالظنّة ، ويعطلون الحدود بالشفاعات . ويأمنون الخونة ويقصون ذوي الأمانة ، ويأخذون الفريضة من غير موضعها ، ويضعونها في غير أهلها ، وقد بيّن الله أهلها ، فجعلهم ثمانية أصناف ، فقال : « إنما الصّدقات للفقراء والمساكين والعاملين عليها والمؤلّفة قلوبهم وفي الرّقاب والغارمين وفي سبيل الله وابن السبيل [1] » ، فأقبل صنف تاسع ليس منها ، فأخذ كلها ، تلكم الفرقة الحاكمة بغير ما أنزل الله ، فالعنوهم لعنَهُم الله .

وأما اخواننا من هذه الشيعة – وليسوا باخواننا في الدين ، لكني سمعت الله عزّ وجل ، قال في كتابه : « يا ايها الناس قد خلقناكم من ذكر وانثى ، وجعلناكم شعوباً وقبائل لتعارفوا » – فانها فرقة تظاهرت بكتاب الله ، واعلنت الفرية على الله ، لا يرجعون الى نظر نافذ في القرآن ، ولا عقل بالغ في الفقه ، ولا تفتيش عن حقيقة الصواب ، قد قلدوا امورهم أهواءهم ، وجعلوا دينهم العصبية لحزب لزموه ، واطاعوه في جميع ما يقوله لهم غياً كان او رشداً ، ضلالة او هدى ، ينتظرون الدول في رجعة الموتى [2] ، ويؤمنون بالبعث قبل الساعة ، ويدعون علم الغيب لمخلوق ، لا يعلم أحدهم ما في بيته ، بل لا يعلم ما ينطوي عليه ثوبه ، أو يحويه جسمه ، ينقمون المعاصي على أهلها ، ويعملون اذا ولّوا بها ، يُصرون على الفتنة ولا يعرفون المخرج منها ، جفاة في دينهم ، قليلة عقولهم [3] ، قد قلدوا أهل بيت من العرب دينهم ، وزعموا ان موالاتهم لهم تغنيهم عن الاعمال الصالحة ، وتُنجيهم من عقاب الأعمال السيئة ، فاتلهم الله أنى يؤفكون [4] .

---

١ – الصدقات : الزكاة . المؤلفة قلوبهم : الذين اسلموا [illegible] من الاسلام [illegible] .

٢ – اشارة الى عودة الإمام الغائب عند بعض الشيعة

٣ – اشارة الى [illegible]     ٤ – سورة [illegible]

فأي هؤلاء الفرق بأهل المدينة تتبعون ، أم بأيّ مذاهبهم تقتدون ؟ وقد بلغني أنكم تنتقصون أصحابي ! قلتم هم شبّاب أحداث وأعراب جُفاة ، وَيْحَكُم يا أهل المدينة ! وهل كان أصحاب رسول الله صلى الله عليه وسلم وآله المذكورون في الخير إلاّ شباباً أحداثاً ؟ أمّا والله إنّي لعالم بتتابعكم فيما يضرّكم في معادكم . ولولا اشتغالي بغيركم عنكم ما تركْتُ الأخْذ فوق أيديكم . شباب والله مُكتهلون [1] في شبابهم ، غضيضة عن الشرّ أعينهم ، ثقيلة عن الباطل أرجلهم . أنضاء عبادة ، واطلاح سَهَر [2] ، باعوا أنْفُساً تموت غداً ، بأنفس لا تموت أبداً . قد نظر الله إليهم في جوف اللّيل ، منحنيةٌ أصلابهم على أجزاء القرآن ، كلّما مرّ أحدُهم بآية من ذكر الجنّة ، بكى شوقاً اليها ، واذا مرّ بآية من ذكر النّار شهق شهقة ، كأن زفير جهنّم بين أذنيه ، أكَلَت الأرض رُكبتَهم وأيديَهم وأنوفهم وجباههم . ووصلوا كلال [3] اللّيل بكلال النّهار . مصفرّة ألوانهم ، ناحلة أجسامهم ، من طول القيام ، وكثرة الصيام ، مستقلّون لذلك في جنب الله ، موفون بعهد الله ، منجزون لوعد الله . حتى إذا رأوا سهام العدو وقد فوّقت ورماحهم وقد أشرعت [4] وسيوفهم وقد انتضيت [5] ، وبرقت الكتيبة ورعدت بصواعق الموت ، استخفوا بوعيد الكتيبة لوعيد الله . ولم يستخفوا بوعيد الله لوعيد الكتيبة ، ولقوا شَبَا [6] الأسنّة ، وشائك السهام ، وظبات السيوف بنحورهم ، ووجوههم وصدورهم ؛ فمضى الشاب منهم قدماً ، حتى اختلفت رجلاه على عنق فرسه ، واختضبت محاسن وجهه بالدماء ، وعفّر [7]

---

١ – مكتهلون : اي عاقلون .
٢ – اطلاح : ج الطلح : المهزول .
٣ – الكلال : العياء .
٤ – فوقت : اي اعدت للرمي ، أشرعت : سددت .
٥ – انتضيت : سلت .
٦ – شبا : ج شباة : حد كل شيء .
٧ – عفر : مرغ

جبينه بالثرى ، وانحطت عليه طير السماء ، وتمزقته سباع الأرض ، فطوبى لهم وحسن مآب . فكم من عين في منقار طائر طالما بكى بها صاحبها في جوف الليل من خوف الله ، وكم من يد قد ابينت عن ساعدها ، طالما اعتمد عليها صاحبها راكعاً وساجداً ، وكم من وجه رقيق ، وجبين عتيق ، قد فاق بعمد الحديد ، ثم بكى ، وقال : آه ، آه ، على فراق الاخوان ، رحمة الله على تلك الأبدان ، وأدخل أرواحهم الجنان . »

. . .

وهذه الخطبة قد تقسّم على النحو التالي :

١) رأيه في النبيّ والخلفاء الرّاشدين الذين امتدحهم . واقتصر من ذلك على امتداح عثمان في السنوات الستّ الأولى من ولايته .

٢) رأيه في معاوية وابنه يزيد ، وقد أخذ على الأول أنّه من بقية الأحزاب ومن الطلقاء وأنّه بغى واستحلّ أموال المسلمين وعَقّبَ على ذلك بلعنه . وأخذ على ابنه لهوه ومجونه وانصرافه الى الخمرة والصَّيد وتربية القِرَدَة والصقور ومخالفته للقرآن وعقّب على ذلك بلعنه .

٣) رأيه في خلافة المَرْوانيّين ، عامة ، الذين أكلوا مال الله وجعلوا الخلافة وراثيّة ثم عقّب بلعنهم من دون عبد العزيز . وخصّ يزيد بن عبد الملك بأشدّ الهجاء والتقبيح ذاكراً شربه للخمر وارتداءه للأردية الباهظة الثمن ومجالسته للمغنيات وسكره .

٤) رأيه في الشيعة الذين جعلوا دينهم العصبيّة لحزبهم مُنْتظرين رجعة المَوْتى قبل السّاعة مدّعين علم الغَيْب ، مُثيرين الفِتَن ويعقّب على ذلك بالقول : قاتلهم الله أنّى يؤفكون .

٥) العودة الى مخاطبة أهل المدينة الّذين يُعيبون أصحابه لحداثتهم ، فَيَصف صُحْبه ويَقْرنهم بأصحاب النبيّ في مقطع يمثل آية هؤلاء القوم المتعبّدين .

**تحليـــــل :**

**مدحه للنبي** : يَنْـهج أبو حمزة في هذه الخطبة نهجاً دينياً لاعتماده مبادىء الدين وتعاليمه في النظر الى الأشخاص وتقييم أقوالهم وأفعالهم . فهو يمتدح النبيّ بمُضيـّه على هدى ما أوحيَ اليه به وبإقدامه وإحجابه ، وفقْاً لإرادة الله . فالنبيّ قد أوفى الى الكمال في خلافة الله على ولاية المسلمين ، إذ أقام دولة دينيّة يأتمر أبناؤها بأوامر الله . وهكذا فان عقيدة الصّلاح لم تكن بالنسبة الى ابي حمزة عقيدة عقليّة ، تُظهر ما يحقّقه من رغبات الرعيّة في أمنها ومالها وازدهارها ، بل في الاقامة لحدود الدين فيها . والفرد ليس مواطناً في ذلك المجتمع ، بل هو مؤمن .

**سائر الخلفاء** : أما الخلفاء من دون النبيّ ، فانّه قيم قيـَمـَهم بالنسبة الى ما أُثِرَ عن النبيّ فيهم ، أي بالكتاب والسُّنَّة والجهاد وفرض الأعطيات العادلة وإقامة حدود الدّين . وإذ ذكر أبا بكر أشار الى قتاله لأهل الردة ، مُمْتدحاً إيّاه بذلك ، كأنّه كان يقصر عليـــه فضيلته الكبرى . فالخوارج كانوا يرون في الجهاد نوعاً من العبادة والصّلاة العَمَليَّتين ، إذ كان المؤمن يَفْتدي فيه خالقه بدمه ويؤثره حتّى على حياته . وهو ، كذلك ، إذ ذكر عُمَرَ نوّه فيه بفضائل كان الخوارج يؤثرونها كالجَلْد في الخمرة ثمانين ، وغزو العدو في بلاده وفتح المدائن والحصون .

وهكذا نستطيع ان نستشفّ من خلال هذه الخطبة العامل الذاتيّ الوجداني الذي أثّـــر في نفس الخطيب ، بصورة لا واعية وجعلـــه ينظر في الخلفاء الراشدين ، منوّهاً فيهم بالتشمير في سبيل الله واقامة حدود الدين ، فكأنّ العقيدة الخارجيّة كانت قد تحقّقت فيهم .

**رأيه في معاوية** : وفي القسم الثاني من الخطبة ينقضّ على معاوية ، ويهجوه ويدعوه « لعين رسول الله وابن لعينه » اشارة الى يوم جاء أبو سفيان عـلى جَمَل أحمر يقوده عُتْبه ابنه ويسوقه معاوية ، فرآهم الرّسول ، فقال :

اللّهمَّ العَنْ الرّاكبَ والقائدَ والسّائقَ » . وأبو حمزة يدنو في هذا القول الى الشّيعة ، دون أن يذهبَ مذهبهم . إذ كانوا يندّدون بمعاوية في خلافته بمثل هذا القول . ثم نَقَمَ عليه وهجاه بما آتاه ؛ قبل خلافته من مناوأة للدّين الذي ولج عليه مع الأحزاب وألّف فيه بالمال ولم يعتنقه إلاّ بعد أن دخل النبيّ مكّة عليه به . كما نقم عليه وهجاه ، بما أتاه إثر تولّيه للخلافة في الاسلام ، إذ استعبد الناس وأذلهم واستأثر بمال المسلمين لخاصته وأهله ؛ باغياً في الدّين ، مُفْسداً فيه . ونظرة أبو حمزة في معاوية هي نظرة موتورة ، حاقدة ، جرى فيها مجرى سواه وبخاصة الشيعة . إذ لم يكن الخوارج ينعون على المسلم أعماله قبل ان يعتنق الاسلام . بل يحكمون عليه بها ، إثر انخراطه في عقيدته . ولم يكن هؤلاء يعتبرون المسلم بأصله ولا يعرفونه على من دونه به ، بل لا يمايزون بين المسلمين ، إلاّ بما أُثِرَ عنهم من فضل وتقوى .

وهكذا فان نظرته اليه تعدت العقيدة الخارجية الى النقمة والوتر ، فيما اقتصر في تقييمه لابي بكر وعُمَر عليها وحسب من دون سواها .

**رأيه في يزيد:** واما يزيد بن معاوية ، فانه يستشيط غضباً عند ذكره ويلقّبه بالفاسق لتَنَعمّه في حكمه بنعيم الشّهوة وإقباله فيه إقبالة ملوك الدّنيا من دون الآخرة . ولقد تعفّت فيه آثار الخشية والزهد ، وتوهم ان الدنيا مقيمة على إقبالها ، فجعل يَحْتسي الخمرة المحرّمة ، إشباعاً للذّة الحواس ويربي الصقور والفُهود والقرود ، يترفّه بها وينصرف الى مراقبتها ومداعبتها . وقد كانت رمزاً لخلوّ ذهنه من الهموم الجليلة والغايات البعيدة واقتصار أمره على العناية بأمور لا يتفرّغ لها ذوو البأس والرّصانة . ولقد تباينت الصورة التي ترسّمها لمعاوية بن يزيد . إذ أخذ على الاول كفره القديم بالاسلام واستبداده بالسّلطة فيه ، بينما تعرض في يزيد لخنوعه وهوانه وقلة شأنه وهيبته . توسّل في التعبير عن الأولى النقمة وعن الثانية النقمة والسخرية معاً .

**رأيه في بني مروان:** اما بنو مروان ، فينعتهم بمثل ما نعت به الامويين ،

من كونهم ملعونين وطُلَقاء مشيراً الى استبدادهم بالناس ، الا انه يحنق عليهم خاصة لتوارثهم الخلافة . وقد كان الخوارج يرون ان احق المسلمين بها ، هو أتقاهم ، لا فرق في ذلك بين عربيّ وأعجمي أو قُرَشيّ أو من إليه . وكانوا يصدرون ، كذلك ، عن الشّورى فيما بينهم بشأن السلطة ، لذلك نراه يَحنق أشد الحَنَق لتعَاهد السلطة بينهم وتنازعهم بشأنها واستئثارهم بها .

**يزيد بن عبد الملك** : وكما أجهض حقده على يزيد بن معاوية ، فإنه يُجْهضه كذلك ، على يزيد بن عبد الملك الذي أسرف في المجون بما لم يُعْهد في سواه وجالس المغنّيات كأنهن حاشيتُه ، كما كان يتحلى بالحلي ويتوشّى بالوشي ، ممّا كان يأنف منه الخوارج أشد أنفة . ولقد وصف احتساءه للخمرة بالقول : انها خالطت روحه ولَحْمه ودمه وغلبت سورتها على عقله » . ثم يلعنه ويتمنى له أن يطير الى الجحيم .

**أهل الشيعة** : أمـا أهل الشيعة ، فانهم لا يرجعون الى القرآن . بـل الى أهوائهم . فمن تعصب لفرقته منهم وتحزّب لها وأطاع إمامه طاعة عمياء وآمن بالخرافات والبعث قبل الساعة ، فقد اكمل دينه من دون الاعمال الصالحة .

**وصفه لاتباعه من الخوارج :**

**١ — التقوى والطهارة والصلاة :**

إلا أن أفضل ما أُثر في تلك الخطبة وَصْفه لاتباعه وما هم عليه من تقشُّف وزهد وضنى ومن شجاعة وبأس في القتال ، ابتغاء لمرضاة الله . فهم « شباب ، ولكنهم مُكْتَهِلون في شبابهم » ، اي انهم لا يعرفون نزق الشباب وطيشه وميله الى اللهو والمجون ، بل ان التعقل غلب عليهم . فبدَوا كالكهول في رزانتهم وعقولهم وعزوفهم من المنكر . ثم يقول : « غَضيضَة عـن الشرّ أعينُهم . ثقيلة عن الباطل أرجلُهُم . » والاغضاء عن النظر الى الشرّ هو تعبير عن تنكره له ، حتى بالنيّة والخاطرة . فهم لا يتفكرون به ولا يقباون

عليه ، بل يغمضون أبصارهم عما يثير تجاربه فيهم ، لئلا يقعوا منه في خطيئة النفس ، إن لم يقعوا في خطيئة الجسد . كما أن أقدامهم ثقيلة عن الباطل ، أي انهم لا يتفكرون بالشر ولا يواقعونه أو يأتون به . ولقد وردت هذه العبارة ، وكأنها أفسدت سُبُل الغلوّ التي كان يلمّ بها الخطيب ، اذ ان تثاقل الخطى يدل على البطء ولا يدل على الانقطاع والاحجام مما يناقض المعنى الذي انتقاه وترسّمه فيما سبق . الا أننا اذ نتولى هذه النبذة في مؤدّاها الايحائي ، نرى أنها قد تستقيم في سياق النصّ وما أوحى به من زهدهم وانقطاعهم عن المنكر . ثم يردف بالقول : « إنّهم أنضاء عبادة وأطلاح سَهَر » أي أنهم أقاموا على الصّلوات وامْتَنَعوا عن شهواتهم ، يُنفقون اللّيل بالسّهر والتهجّد حتى شَحُبُوا وهزلوا تُقىً وترهّباً ، لا يشبعون مطامع نفوسهم ولا يُغَذّونها بما تنزع وتميل اليه ، إذ يصحبونها على غير الفة ورغبة في الإقامة ويَتُقُون من دونها الى نفس أكثر كمالاً لا يُصيبها الموت ، الى النّفس الخالدة بين أحضان ربها . ويكرر أبو حمزة هذه المعاني ويصورها بصورها الحسيّة . استكمالاً للمعنى وايضاحاً له بالقول : « قد نَظَرَ الله اليهم في جوف اللّيل . مُنْحَنية أصْلابُهم على أجزاء القرآن » وهذه العبارة هي إعـادة لقوله : « أطلاح سهر » . الا أنها أضافَتْ إليها خاصة التَمْثيل ، إذ صوّرهم ، وهم ساهرون ، وقد انحنوا عـلى القرآن ، يطالعون فيه ويتأمّلون به ، مُؤْثرين السّهر في العبادة على النّوم ، طلباً للراحة . وقد استكمل تمثيله لشخوصهم في العبادة وانقطاعهم اليها بالقول : « أكَلَتْ الأرضْ رِكبَهُم وأنوفَهم وجباهَهُم » ، أي أنهم لا يزالون يَسْجدون سجوداً شديداً تقرّحت منـه وجوههم . فهم ، إما قارئون للقرآن وإما ساجدون ، أي ان ذكر الله لا يفارق أذهانهم ولا يدعهم يغفلون عنه لأبه مسرّة من مسرّات الدّنيا . وأبو حمزة يصور ايثارهم للآخرة على الدنيا بالقول : « كلما مرّ أحدُهم بآية من ذكر الجنة ، بكى شوقاً اليها ، وإذا مرّ باية من ذكر النّار ، شهق شَهْقَة كأنّ زفير جهنّم بين أذنيه» . ولعل هذه الإشارة إلى تَقَيّدهم بتقواهم ، قد توهم

السّامع أنهم لا يبتغون الخير كغاية في ذاته ، بل لما يعقبه من سعادة موعودة ولذّة مشهودة . فهم يؤجّلون اللّذة العاجلة الى اللّذة الآجلة . ولم يوفوا الى الصفاء الصوفي في العبارة ، كما عبرت عنه رابعة العدوية بقولها : « يا رب اني أحبك لا طمعاً بنعيمك ولا رهبة بجحيمك » . فهؤلاء الخوارج هم مؤمنون ، مصدّقون ، وهم كذلك متعبّدون يتولون النصّ بظاهره ، ولا ينفذون فيه ، وليسوا بفلاسفة يؤوّلونه وينظرون في المعنى النهائي للعبادة . فالايمان الخارجي هو الايمان المباشر ، العفوي ، الساذج الذي لا تريبُ به ريبة ولا تختلج اختلاجة أو شُبْهة ، وهو إيمان السّامع والمصدّق وليس إيمان الباحث .

وكما عمد الخطيب الى ايضاح ما أجمله من أمر عبادتهم ، فانه يغفل كذلك ما أوضحه من أمر نضوّهم بالقول : وصلّوا كلال اللّيلِ بكلالِ النّهار ، مصفرّة ألوانهم ، ناحلة أجسامهم ، من طول القيام وكثرة الصيام .

## ٢ ـ الجهاد والموت السعيد في سبيل الله

تلك كانت صورة الموادعة والمسالمة فيهم ، يتكرّسون فيها للعبادة في سننها المأثورة ، حتى إذا دعاهم داعي الجهاد في سبيل الله خرجوا من جلود الحملان الوادعة وبدوا كالأسود المتوثبة ، المتحفّزة . فهم يستخفون بوعيد الكتيبة ولا يخشون الموت ، بل يؤثرونه لأنه يعفّي على آثامهم جميعاً . ويضمن لهم النجاة والتجاع أحضان الله . فمن قُتِل ، أي من قدّم روحه وحياته للدّفاع عن أمر الله ، فإن الله يُحييه ويُثيبهُ ويجازيه . فمهما أرعدت الكتيبة وأبرقت . فانهم لا يرتعدون ولا يَجْبُنون . بل انهم يصمون آذانهم عنها . أو أن آذانهم تُلْقى صمّاء عنها لأن زفير جهنم يملأها ويثيرها . ثم نراه يمثل ذلك ويفصّله كدأبه بالقول : « فمضى الشّابُ منهم . قدماً حتى اختلفت رجلاه على عُنق فرسه واختُضِبَتْ مَحاسن وجهه بالدماء وعفّر جبينه بالثرى وانحى عليه طير السماء وتمزّقته سباع الأرض » . وهذه الصورة تمثل استهتارهم بشأن

الموت ، لا يحتالون للنّجاة ولا يحترصون بل يواجهونه بنحورهم وصدورهم. أما تمثيله لما يُصيب جثثهم ، إثر الموت ، فهو سبيل للتأثير بالردّة والتناقض. فبعد أن مثّل شبابهم ، عاد فمثّل جثثهم ليُضاعف من عظم الشعور ببسالتهم وتضحيتهم .

**القطعة بالنسبة الى الفن الذي تنتمي اليه : الخطابة :**

تعتبر الخطابة فنّ الاقناع بالدّرجة الأولى لأنها تهدف الى غاية التزامية يعبر فيها الخطيب عن آرائه ومواقفه . فهي تسعى لذلك . في تحويل الأفكار الى عواطف تثير السّامع وتحضّه على اعتناق عقيدة الخطيب أو تبنّي موقفه . متوسّلاً الخيال ، حيناً ، لترجمة المشاعر الى صور دون ان يتخلّى عن المنطق الذي يمدّه بالحقائق . وهكذا فان الخطيب ينزع عن حقيقة منطقية بالنسبة إليه ، يضرمها ويصهرها بعاطفته ويصورها بخياله ، متدرّجاً ، متطوّراً ، مؤدّياً الأدلة والبيّنات الصّادرة عن اقتناعه العاطفي ، ملمّاً بالمقابلات والنتائج ، مستمدّاً من تجاربه ومعارفه الخاصّة .

وللخطبة ، فضلاً عن ذلك ، بناء خاص في بعض جوانبه . تنسو فيه من مقدمة عامة الى الموضوع الذي يعرض فيه الخطيب آراءه بشتّى الوسائل . مفضياً الى خاتمة يوجز بهـا ما قدّمه ، خالصاً الى الحقيقة التي أراد ان يقنع السّامع بها .

كيف تبدو هذه المقطوعة بالنسبة الى هذا الفنّ ؟

١) **بناء الخطبة** : لهذه الخطبة بناؤها الخاص الذي احتذى فيه الخطيب على سنّة الخطابة المأثورة دون ان يتعمّد ذلك تعمّداً . فمهد بمقدّمة مبتسرة أوجز الباعث الذي أزجاه الى القائها ثم شطر ، مباشرة ، الى موضوعه ، فاعتمد فيه الأدلة والقرائن التّاريخيّة واقتفى فيها على آثار التاريخ ، منطلقاً من مطلع الدعوة في عهد النبي الى الأحداث القائمة في عصره والتي تواقع فيها مع مناوئيه ، كما بيّنا .

٢) **العرض الخطابي والعرض التاريخي** : وهناك تباين بين العرض الخطابي الذي قدّمه أبو حمزة والسّرد التاريخي إذ قد بدا الخطيب متحفّزاً ، موتوراً ، عن رضاه بما ذكره عن النبي والخلفاء الرّاشدين وقد بدا رضاه في مثل كلامه عن النبيّ :

– فلم يكن يتقدّم إلا بأمر الله ولا يحجم إلا عن أمر الله ، حتّى قبضه الله إليه . أو قوله عن أبي بكر :

– وولّى أبا بكر صلاتهم ، فولاه المسلمون أمر دنياهم ، .. فعمل بالكتاب والسُّنة وقاتل أهل الردّة وشمّر في أمر الله ، حتّى قبضه الله إليه والأمة عنه راضون رحمه الله وكذلك قوله عن عمر :

– ثم وُلّي بعده عُمَر بن الخطاب فعمل بالكتاب والسنّة وجنّد الأجناد ومصّر الأمصار .. حتّى قبضه الله اليه والأمّة عنه راضون رحمة الله عليه ورضوانه ومغفرته .

أما مظاهر التسخّط ، فبدت في مثل قوله عن معاوية :

لعينُ رسول الله وابن لعينه ، جلف من الإعراب ... فألعنوه لعنه الله .

وعن ابنه يزيد :

– يزيد الخمور ... الفاسق في بطن أمه .. لعنه الله وفعل به ما فعل .

وكذلك في مثل قوله :

– ثم تداولها بنو مروان .. بيت اللعنة فأكلوا مال الله . لعنهم الله تعالى ، فالعنوهم كما يستحقون .

وفي هذه الأقوال ، جميعاً ، أصّدَرَ فيها عن رضا أو سخط ، علّل الأحداث بالنسبة الى عقيدته وموقفه. فهو لم يعتزل عنها ليؤدّيها في موضوعية ، بل أولج ذاته فيها ولوّنها بألوان انفعاله ، مازجاً بين الذات والموضوع ، صادراً عن العاطفة والانفعال ، وهو أمر مأثور في طبائع الخطابة ، به يحقق

الخطيب غايته من اقناع السامعين بتحويل الأفكار الموضوعية الى عـــواطف انفعالية ذاتية . وقـد كان أرسطو يميّز بين الأداة الخطابية والأدلة العقلية العلمية . خاصاً الأولى بخصائص الاثارة والايحاء والذاتية . قاصراً الثانية على الموضوعية والبحث والتحليل . وهكذا فان الاحداث واقعية . تاريخية ، اما تعليلها فخطابيٌ حماسيٌ .

٣) **صورتان متناقضتان** : انتهج أبو حمزة في هذه الخطبة نهجاً منطقيـــاً مُحْكماً ، جارى فيها سياق التاريخ الاسلامي ، متدرِّجاً من الخلفاء الراشدين الى الامويين فالمروانيين ، مُوفياً من ذلك كله الى جماعته كما قدّمنا . وهـــو لم يتبع ذلك السياق الزّمني التاريخي الا ليفيد منه في اظهار صلاح قضيته وصواب أمره . ولقد أدّى في هذه الخطبة صورتين متناقضتين : الصّورة الأولى مثّل بها فساد من تولوا عليهم مفنّداً التّهم فيهم. هاجياً لهم ، ومزرياً بهم ، وحانقاً عليهم ، باعثاً في رَوْع المستمعين شعوراً بوجـــوب الثورة والاقتصاص منهم والتنكيل بهم . أما الصورة الثانية . أي صورة أتباعه . فهي نقيض الأولى اتّخذ أصحابه فيها الزّهد بدلاً من الفحش والطمع . والتّقوى بدلاً من حبّ الدنيا ومالوا إلى إرادة الله عن إرادتهم . فكأنهم هـــم الذين يمثّلون سبل الخلاص والنجاة . أكثر مما دأب عليه الأوّلون .

وهكذا فان المقدّمات الطويلة التي مهّد بها لوصف أتباعه كانت . في الواقع ، محاولة لاظهار حتميّة الثورة التي قام بها هو واتباعه . ولم تكن أداةً للاستطراد والتمويه واجهاض الحقد وحسب .

٤) **خطبة دينية في موضوع سياسي** : ان هذه الخطبة . بالرغم من قيامها في العصر الأموي . تناقض الخطبة الأموية العامة التي تنقاد للمؤثرات والبواعث السياسية وتُقيم المعاني والحدود بالنسبة الى صالح الدولة وأمنها واستقرارها . ولقد بدا أبو حمزة . بخلاف ذلك . ينطلق من الدين الى السياسة . بدلا من الانطلاق من السياسة الى الدين . وهو يؤدّي البيّنة ويفندها بالنسبة الى تعاليم

الاسلام . فخطبته دينية في مجال سياسي . بينما كانت الخطبة الاموية سياسية قد تعمد الى بعض البينات الدينية لدعم الرأي والعقيدة .

٥) **اسلوب السرد** : اقتضى عليه موضوع الخطبة اسلوب السّرد والتقرير في معظمها . فذكر الأحداث وعقّب عليها . موافقاً أو مسفّهاً ، مظهراً نقمته ورضاه وفقاً للأحداث والأشخاص . فالأسلوب التقريري هو الأعم عليها .

٦) **الاكثار من النعوت** : أكثر من ايراد النّعوت في مواضعها استجلاء للفكرة واحاطةً بهـا أو مبالغةً فيها من مثل قوله : « ثم ولي معاوية بن أبي سفيان ، لعين رسول الله ، جلف من الاعراب وبقية من الأحزاب ، مؤلّف طليق » . أو قوله : يزيد الخمور ويزيد الصقور ويزيد الفهود ويزيد الصّيود ويزيد القرود ، الفاسق في بطنه ، المأبون في فرجه » أو قوله : « فتداولها بنو مروان بعده ، أهل بيت اللعنة . طرداء رسول الله وقوم من الطلقاء ، ليسوا من المهاجرين والانصار » . ومثل ذلك أيضاً : « ثم ولي يزيد بن عبد الملك غلام ضعيف ، سفيه ، غير مأمون على شيء مـن أمور المسلمين ، لم يبلغ اشدّه ولم يؤنس رشده . »

وهذه الصفات والنعوت تتكرر حول الأشخاص الذين يتعرض لذكرهم ويُصدر عليهم أحكامه أو يُبدي بصددهم آراءه .

٧) **دور الخيال** : ومع أن أبا حمزة اعتمد التقرير والوصف الداخـلي للاشخاص . فانه لم يتنكّب عن الصورة في مواضعها البايغة حيث يطغى عليه الانفعال والخيال . فلا يقتصر على ايراد الاحداث بواقعها المباشر . بل يؤديها بمشهد يضاعف من ايحائيتها وجماليتها . ولقد طغى الاسلوب الصوري على وصفه لأتباعه مما أضفى عليه بعض الوجدانية ، فيما طغى أسلوب التقرير على ذكره لمن سبق من الخلفاء والأمراء . فهو يعظمهم بالقول : « غَضيضَةٌ عن الشّرّ أعيُنُهم . ثقيلة عن الباطل أرجلهم . مُنْحنية أصلابهم على أجزاء

القرآن » . ويصف كذلك أمرهم في الجهاد فيقـول : « وبَرَقَتْ الكَتيبة ورَعَدَتْ بِصَوَاعِقِ الموت » .

٨) **خيال حسي** : الا ان خياله يقتصر على التمثيل الحسي ولا يتعداه الى الخلق والابتكار . فهو يرفد واقعية الفكر والانفعال لديه ولا يسوقهما الى عوالمه ويؤدي لهما الصورة النائية القصيّة . ولقد أدى فيه معادلة للفكرة ، دون تأويل لها أو اضفاء بعد روحي عليها . فهو اذ يقول : « لقد أكلَتْ الأرض ركبهم وأيديهم وأنوفهم وجباههم » ، يعتمد الصّورة الواقعيّة النقليّة التي تضاءلت فيها بواعث الخيال وامداؤه . وكذلك في قوله : « فكم من عين في منقار طائر طالما بكى صاحبها في جوف الليل من خوف الله » . وهكذا فإننا لا نقع في خطبته على خيال قرآني مبتكر . فذّ . أو خيال شبيه بخيال عليّ أو الحجّاج ، إذ أن تجارب أبي حمزة تختصُّ بالصّدق في القول والفكر ، دون ان تنطوي على عمق فكري او ثقافة انسانية عميقة . ولقد مثل الخوارج ، غالباً ، العنف الصّادق الساذج التفكير ، والذي تتضاءل فيه الفتوح الروحية والفكرية ، بخلاف المتصوفة . فهؤلاء قد تكرسوا تكرساً داخلياً للدّين ، فيما اقتصر منه الخوارج على مظاهره وشعائره ونصّه الخارجي .

٩) **الصنعة** : يبدو أبو حمزة وكأنه أعدّ خطبته اعداداً مُحْكَماً وولج عليها في باب الصّنعة التي لا تقصر في مجال الايقاع دون ان يعيقـها ذلك عن جدّية التعبير والإيضاح . وقد تجلّت الصنعة في تعمّده للأسجاع الكثيرة في المتقاربة المتخطّئة كقوله : « جلْف من الأعْراب وبقيّة من الأحزاب . اتّخذ عباد الله خَوَلاً ومال الله دُوَلاً وبغى دينه عوجاً ودغلاً » ، « يزيد الفهود ويزيد الصّيود ويزيد القرود . فخالف القرآن واتبع الكهان » .

إلا ان الاسجاع لا ترهق الخطبة بل ترد فيها ببعض الوشي . وتتضاعف من غنائيتها . فيما يلم من دونها بمقاطع كثيرة مرسلة الاداء . آثر فيها الايقاع بصيغ العبارة على الايقاع بالأسجاع .

ومن ملامح الصنعة ، كذلك الجناس الكامل والناقص والجناس هو رديف للسّجع ، يوحي ايحاءه ويؤثر تأثيره ويجري على مذهبه في الصّنعة ، كقوله : « فسار بسيرة صاحبه وجنّد الأجناد ومصّر الأمصار – فأكلوا مال الله أكلاً ، ولعبوا بدين الله لعباً واتخذوا عبيد الله عبيداً .

### الخطبة بالنسبة الى مؤثرات العصر :

إذا نظرنا الى هذه الخطبة بالنسبة الى مؤثرات العصر ، نقع فيها على عنصرين رئيسيين : العنصر الديني والعنصر السياسي . في الأول تطالعنا الانشقاقات العقائدية في الدين الاسلامي ، إذ بدا بعض أتباعه وقد أخضعوا للمآرب السياسيّة ، فيما بدا البعض الآخر وهم الخوارج ، ملتزمين بمبادئه الأولى ، يأنفون فيه من الدين والسياسة ولا يقبلون من دون القرآن والسنة المباشرة أي تأويل أو فتوى أو اجتهاد . وهذه الخطبة تمثل صوت المسلمين الشديدي الايمان ، الفطريين في العصر الأموي .

أما الناحية السياسية فتظهر في تلك الفتن التي كانت تحدثها العقائد في ذلك العصر ، تقضّ بها مضجع الدولة وتستحل أجزاء منها وتخلع عنها سلطة الخليفة ، مخلّفة فيها الفوضى والدّمار . وثورة الخوارج ليس سوى واحدة من الثورات المتعددة التي كان يقوم بها مناوئو الدّولة ، منذ مقتل الحسين وقيام المختار والتوابين للمطالبة بدمه ، واعتزال الخوارج عن فريقي النزاع وقتالهما لأصحابهما ، جميعاً .

# الفهرس

صفحة

صفحة

صفحة






# في النقد والأدب

## الجزء الثاني

مقدمات جمالية عامة

مقطوعات من العصر الاسلامي والأموي

ايليا الحاوي

دار الكتاب اللبناني - بيروت

